

《溪山琴况》演奏美学之研究

A STUDY

OF THE PERFORMANCE AESTHETICS IN

THE XI SHAN TREATISE ON GUQIN

(CLASSICAL CHINESE HARP)

陈雯 CHEN WEN

DOCTOR OF PHILOSOPHY (CHINESE STUDIES)

拉曼大学中华研究院

Institute of Chinese Studies,

Universiti Tunku Abdul Rahman,

APL 2014

《溪山琴况》演奏美学之研究

A STUDY

OF THE PERFORMANCE AESTHETICS IN

THE XI SHAN TREATISE ON GUQIN

(CLASSICAL CHINESE HARP)

by

陈雯

CHEN WEN

09ULD09069

A thesis submitted to the Institute of Chinese Studies,
University Tunku Abdul Rahman,
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy (Chinese Studies)
APL 2014

摘要

A STUDY
OF THE PERFORMANCE AESTHETICS IN
THE XI SHAN TREATISE ON GUQIN
(CLASSICAL CHINESE HARP)

《溪山琴况》演奏美学之研究

陈雯

《溪山琴况》（以下简称《琴况》）是中国古代文人音乐代表的古琴音乐艺术历史发展从先秦至明末清初，集大成的一篇美学著作，文本提出了二十四条（况）琴乐审美的标准，是琴乐美学中极为重要的一篇论述。本篇研究的主旨在探讨《琴况》演奏审美的实践概念，同时也探讨《琴况》在当代社会中的价值及对当代琴乐艺术发展的省思。

历来学界有关《溪山琴况》的研究不在少数，本篇与他篇不同之处，主要着重在《琴况》演奏审美之“实践”性探讨。他篇有关《琴况》美学思想的研究，绝大部分着墨于《琴况》的美学思想理论上的研究，本篇企图从《琴况》对琴乐审美的要求出发，探索其在演奏上实践的要求，及探讨其

审美况味之“体用”，立足於弹奏的角度上来探讨其实践的方法及意义。

本篇在有关实践的篇幅内，将分为三个区块（演奏、意态和意象）来探讨，在实践的概念上除了对演奏指法的探讨之外，也包含了对意象空间等审美条件的探讨。在分析《琴况》的演奏实践意义及体用后，并阐述近百年来传统中国文化以西方审美为依归的影响下，《琴况》的审美诉求对回归中国传统音乐审美的价值与意义。

本研究探讨《溪山琴况》演奏美学之实践性，其最终的价值，在於探索《琴况》对当代琴乐发展的意义：（一）作为中国传统音乐美学的坐标，有助于找回回归传统审美的方向。（二）《琴况》的演奏实践有助提升当代琴乐演奏训练及演奏审美之认定。

关键词：溪山琴况、古琴、演奏美学、徐上瀛、实践。

ABSTRACT

A Study of the Performance Aesthetics in *the Xi shan Treatise on Guqin* (Classical Chinese Harp)

CHEN WEN

The *Xi Shan Treatise on Guqin* (溪山琴况) is an essay on the aesthetics of the guqin, the classical Chinese zither (harp). It is a representative work on the music of the literati, offering a comprehensive study of the aesthetics of guqin music and performance practice in the context of its historical development from the pre-Qin period until the early Qing. The *Treatise* discusses 24 criteria (*kuang 况*) for measuring aesthetic standards in guqin music, and is a very important work in this field. This aim of this study is to examine the aesthetic criteria underlying the discussion on guqin performance practice in the *Treatise*, whilst at the same time looking at the value of the *Treatise* to contemporary society as well as its relevance to current developments in the art of the guqin.

While there is already a fair number of studies of the *Treatise*, the present study differs from existing ones in its emphasis on the application of the aesthetic criteria in the work to performance practice. Most of the existing studies are theoretical in nature. The present study on the other hand explores the ramifications of the 24 aesthetic criteria set out in the *Treatise* for actual performance practice. The study in effect looks at how the aesthetic standards suggested by the *Treatise* may be realized from the standpoint of the player. This study discusses three aspects of the practical realization of the aesthetic standards suggested by the *Treatise*: the technical, the emotional and the imaginative. In addition to looking at practical aspects of technique like fingering, the study will also discuss what the aesthetic principles in the *Treatise* suggest about realization of mood and emotions and the deeper imaginative landscape of a piece of guqin music.

This dissertation concludes with a consideration of the significance and value of the aesthetic principles set out the *Treatise* for traditional Chinese aesthetics in the face of the influence of Western aesthetics on traditional Chinese culture over the past 100 years.

致谢词

感谢爱萍老师引领我进入学问研究领域，感谢郑文泉老师在学习研究学问一路上的教导，感谢拉曼大学中华研究院中文研究所对个人选择研究方向及主题，给予极大的空间。犹记在通过开题报告答辩后，进入开始撰写论文的第一年间，发现要定下题目竟是如此的困难。彷徨、困惑，思维模式常卡在无限次反复小节当中，仿佛是坏掉的唱片，一直在同一个地方打转。在定下研究方向的过程中，曾经和指导教授郑文泉博士许多次的谈话讨论。每次我提出的问题，从来不会由郑老师那儿直接得到答案，老师都非常耐心的分析条理，一层又一层，一条又一条，每每回家后需要再三思索，虽然迂回，却都有很大的启发，每每从老师的研究室走出来时心情都有种莫名的喜悦。

完成这篇研究论文是个人极大的挑战，能力的挑战、时间的挑战、体力的挑战、精神压力的挑战。不能说辛苦，因为过程中也有满足与开心，每当有一点收获时心情的兴奋与愉悦，只能说如人饮水。也不能说不辛苦，因为真的并不轻松，一关一关的过，一遍又一遍的修改。唯知在整个过程中，对研究学问的方法及态度是更重要於结果的呈现，虽然辛苦但也学习很多，收获很多。更深知论文的完成并不是一个句点，而是个人人生学术研究的开始，个人亦将秉持老师给予的教导，坚持学术研究一路走下去。

最后还是不免随俗地要感谢许多人的帮助：感恩家人对于个人的学习路的支持、鼓励与帮助，忆及和兄长一起在回家乡的路上，激荡讨论美学的种种不同思维，助益不少也凭添不少美好的回忆。感谢好友李枫老师给予精神支持以及专业学术领域上很多的讯息与纠正。感谢郑老师非常耐心的带引及指导。还要感谢（也佩服）考官们的耐心，一字一字的纠正，以及极具建树性的意见。

另外，感谢北京吴钊教授、台北张清治教授、崔光宙教授对我论文的提点，特别是崔光宙教授直点论文的缺点直指明灯，对论文的完成助益颇大。短短数言聊申内心感恩与铭谢於万分之一。

论文核实书

本论文 **A STUDY OF THE PERFORMANCE AESTHETICS IN *THE XI SHAN TREATISE ON GUQIN (CLASSICAL CHINESE HARP)*** 《溪山琴况》演奏美学之研究 为陈雯 (CHEN WEN) 亲自撰写，是为拉曼大学中华研究院中文系博士学位取得之学位论文要件。

此证

日期：10 APL 2014

指导老师：Dr. Tee Boon Chuan
拉曼大学中华研究院中文系助理教授

拉曼大学
中华研究院

日期：10 APL 2014

毕业博士论文提交

此证 **陈雯** (学号：**09 ULD 09069**) 在中华研究院中文系**郑文泉**助理教授
指导之下，经已完成此一题为《**溪山琴况**》演奏美学之研究 / **A STUDY**
OF THE PERFORMANCE AESTHETICS IN *THE XI SHAN TREATISE*
ON GUQIN (CLASSICAL CHINESE HARP) 的毕业博士学位论文。

本人亦了解拉曼大学将以 pdf 格式上载本毕业博士学位论文至拉曼大学资
料库，供作拉曼大学教职员生及社会人士查阅使用。

此致



(陈 雯)

论文声明

本人谨此声明：除已注明出处之引文外，本论文其余一部分均为本人原创之作，且未曾在此前或同一时间提交拉曼大学或其他院校作为其他学位论文之用。

姓 名：陈 雯

日 期：10/ APL/ 2014

表格与图表目次:

表 (1) : 徐上瀛大事年表	19
表 (2) : 诸况 <静> 之论述	65
表 (3) : 诸家对《溪山琴况》架构比较表	109
表 (4) : 二十四况属性分类	115
表 (5) : 笔者之二十四况结构分类表	116
表 (6) : 诸况有关音色之论述	140
表 (7) : 清、健、坚三者之分别比较表	149
表 (8) : 润、圆、溜三者之分别比较表	151
表 (9) : 诸况有关 <气候> 之论述	154
表 (10) : 诸况有关 <轻重> 之论述	166
表 (11) : 诸况有关 <运指> 之论述	174
表 (12) : 意态诸况及其文字	181
表 (13) : 诸况有关 <淡>之论述	187
表 (14) : 诸况有关 <心> 之审美实践论述	198
表 (15) : 诸况有关 <静> 之审美实践论述	207
表 (16) : 诸况有关 <气> 之审美实践论述	223
表 (17) : 与前期相关命题之著作	234
表 (18) : 《溪山琴况》之后所提出琴况未论之命题	236
图表 (1) : 和况架构图	113
图表 (2) : 二十四况内部发展脉络图	129
图像 A: 45 度俯角入弦	153
图像 B: 直角入弦	153
图像 C: 仰角入弦	153

谱例（1）：《大还阁琴谱》溪山秋月	138
谱例（2）：山居吟	161
谱例（3）：阳关三叠	165
谱例（4）：良宵引	172
谱例（5）：山居吟	179
谱例（6）：空山忆故人	191
谱例（7）：良宵引（片断）	194
谱例（8）：阳关三叠	196
谱例（9）：良宵引	206
谱例（10）：山居吟	213
谱例（11）：潇湘水云（片断）	217
谱例（12）：潇湘水云，水云声（片断）	218
谱例（13）：长门怨	228
音乐档：（1）阳关三叠	
（2）良宵引	
（3）范例加滑音	
（4）范例不加滑音	
（5）范例加吟音	
（6）范例不加吟音	
（7）范例过弦连接法	
（8）范例离弦按法	
（9）空山忆故人	
（10）山居吟	
（11）潇湘水云	
（12）长门怨	
（13）广陵散	

目录

中文摘要	ii
英文摘要	iv
致谢词	vi
论文核实书	viii
毕业论文提交书	ix
论文声明	x
表格与图表目次	xi
目录	xiii
第一章 绪论	1
第一节 研究动机	6
第二节 研究目的	7
第三节 研究方法	8
第四节 国内外相关课题研究现状	10
第五节 研究限制	11
第六节 研究成果	12
第二章 《溪山琴况》作者简介、内容特质及文献探讨	16
第一节 《溪山琴况》作者背景	17
第二节 《溪山琴况》的特质及思想背景	27
第三节 文献探讨	32
第三章 以演奏美学角度释义二十四况之演奏审美	51
第一节 “况”字释义及总况“和”	51
第二节 “静”况、“清”况释义	64
第三节 其余二十一况释义	69

第四章	《溪山琴况》之架构·····	102
第一节	有关《溪山琴况》结构论述·····	103
第二节	《溪山琴况》架构分析·····	112
第三节	《溪山琴况》二十四况内部发展脉络·····	123
第五章	《溪山琴况》演奏审美之实践·····	130
第一节	审音辨律（和）·····	133
第二节	音色（和、静、清、丽、亮、洁、润、圆）···	140
第三节	气候（和、静、清、远、细、圆、迟、速）·····	154
第四节	强弱（和、圆、坚、轻、重）·····	166
第五节	运指（坚、健、溜、重）·····	172
第六章	琴乐意态审美之实践（清、远、古、恬、逸、雅、丽、亮、 采、宏、细、迟、速）·····	180
第一节	雅·····	182
第二节	淡·····	186
第三节	线条·····	192
第七章	琴乐意象审美之实践·····	197
第一节	心（意）·····	197
第二节	静·····	206
第三节	神（远）·····	213
第四节	气韵·····	219
第八章	结论：《溪山琴况》演奏美学实践之当代意义与价值·····	231
第一节	《溪山琴况》之不足·····	231
第二节	《琴况》的特质对当代琴乐发展是否具有意义···	236
第三节	《琴况》的实践性是否仍适用于当代之思考·····	240
参考书目	·····	244

第一章 绪论

中国音乐美学思想是建构在音乐美学的理论架构下，它探讨了中国传统音乐的审美思想及见解。在中国古代音乐思想的发展中，琴乐的美学思想成熟较早，且形成一套独立、独特而完整的美学思想体系，并在中国传统音乐美学思想体系中占有举足轻重的地位。

自先秦时期一直到清末，文人、琴人不断地在探索着琴乐审美的思想，追求琴乐艺术的最高境界。从《礼记·乐记》到嵇康《琴赋》，到明末本於虞山派创派人严澂提出“去文以存勾剔”，“去芜存菁、博大平和、轻重疾徐、清微淡远”的琴乐美学观后，徐上瀛更进一步提出了《溪山琴况》（收录於大还阁琴谱，公元 1673）二十四个（况）琴乐审美诉求（以下或直称《琴况》），将琴乐美学思想推至更高的境界、更完整的体系。《溪山琴况》不但总结了古代的琴乐美学思想，也成为明末以后琴乐美学的最高审美标准，琴乐美学思想的发展可以说至此已臻完善的地步，且其影响力一直延续到当代。

直到今天，对于道艺并重的这部《溪山琴况》，仍旧有许多人从各个角度来探讨它的美学价值，特别是对其演奏美学或演奏实践美学的研究。例如，蔡仲德：《琴况》“是琴乐美学的领域，也是中国琴乐美学思想集

大成的论述。”（1995：598）又说，《琴况》“为古琴艺术提出的审美准则，也就是《琴况》主旨之所在。”（蔡仲德，1995：724）在“论述如何实践这些要求时，也涉及古琴演奏美学问题，根据其丰富的实践经验，提出了一整套演奏美学思想。”（蔡仲德，1995：726）

修海林：“《溪山琴况》通过对此二十四个古琴审美范畴以概念的阐发，以及对这些范畴在古琴艺术实践中的运用以理论总结。”（修海林等，1999：155）并认为“其审美理论的阐述，是以古琴演奏技艺手段为基础，而技艺上的分析又是以其琴乐审美思想为指导。……从整体上讲，始终着眼于琴乐的实践。”（修海林等，1999：170）

王耀珠提出了《溪山琴况》作为审美范畴论（王耀珠，2008：38）、苗建华提出“作为中国古代首部音乐美学专著，……《溪山琴况》是从演奏美学入手，对古代的演奏实践加以总结归纳，并以此为参照论述琴乐的审美原则。”（苗建华，2006：182）吴钊在《一篇出色的古典音乐美学著作——溪山琴况》一文中提出《溪山琴况》“系统地论述了古琴表演艺术的美学原则。”（吴钊，1981：19）叶明媚《古琴音乐艺术》书中提出“清微淡远——可理解为二十四种不同的指触，而由此所形成的风格，溪山琴况其实亦即由古琴二十四种不同指触所形成的况味。”（叶明媚，1996：

19) 杜洪泉认为《琴况》的主要贡献：“一是《琴况》的音乐美学思想，二是《琴况》的古琴表演艺术理论。对于后者来说更具《琴况》的今用之价值。”（杜洪泉，1996：12）纵观这些论述，学者们除了都基本认同《琴况》的地位之外，同时也都认同《琴况》具有演奏实践的美学价值，这点已是毋庸置疑的。

《琴况》二十四况的审美从调音，到音色、韵味、技巧及诠释等不同角度，作者徐上瀛分别提出了一个个审美诉求，然后针对每个诉求之实践加以阐述，形成理论与实践相结合的一篇美学著作。笔者作为一位古琴演奏者，亦深刻体会到《琴况》除了是一个琴乐美学的理论外，更是琴乐演奏（表演）¹审美的一篇实践论。

关于“演奏审美”一词包含了从演奏及欣赏，两个不同的角度来探讨的审美观。本篇所谓的“演奏审美”是立足於演奏角度，而非欣赏角度所提出的探讨。本篇所谓的“演奏审美实践”，即是立足於演奏的立场，从演奏操作的角度，探讨《溪山琴况》文本中提出的审美论点，及演奏中实践的概念与可行性方法，而非站在欣赏角度来探讨其审美的实践性。例如：

《琴况》“静”况文本中论述何谓“静”？如何得“静”？本篇研究则透

¹ 本文所述演奏美学之“演奏”一词与“弹奏”一词，一般的界定认为“演奏”多为在有观众或舞台性的表演场景下称之“演奏”；在没有听众时的场景状态下可谓之“弹奏”。（本文所谓之“演奏”包含了演奏与弹奏的概念），因为音乐在追求美感时，是不应该区分有人演奏或自娱弹奏之别。故此，本文为求词句通顺而采用“演奏”一词，实际上并非专指舞台性表演或为人表演之“演奏”。

过分析，提出在演奏的手法及过程中，如何可做到“静”况中的要求与境界。

本篇论证中亦提出中国琴乐的审美，应以中国传统哲学思想的角度为主来审视，或可参考西方的审美观点，却不应以西方的审美角度作为唯一标准。在近代文化历史发展的变迁中，我们曾经一度丧志，以西方审美为尊，几乎不知中国传统音乐之美究为何物，而《溪山琴况》所提出的审美观点即可扮演今日在审思传统琴乐美学时的一个坐标。笔者以为《溪山琴况》所提出的二十四项审美诉求，在今天看来非但没有因年代久远而不合时宜，反而是在受到西洋音乐思想冲击之下，更显得其对当代琴乐美学思想发展之回归与认同传统艺术审美，作为座标性之重要意义与价值。

今日的琴界有所谓“文人琴派”与“演奏琴派（或称学院琴派）”，在艺术要求及审美要求上，两派出现壁垒分明的现象。本论述拟将透过对《溪山琴况》以及〈万峰阁指法密笈〉的分析，说明《溪山琴况》不仅具有非舞台表演诉求的“文人琴”对琴乐意境审美的高度要求，其实也并没有脱离“演奏琴”走向舞台表演，对演奏技术的诉求，反而是结合了二者，形成一个完整的琴乐审美理论。

基于对世界人类非物质文化遗产的保护，联合国教科文组织（UNESCO）对文化遗产的保护条款，包括维护、保存、发展与传播(protect, preserve, development and dissemination)四项基本要求。作为（2003年）世界人类非物质及口述文化遗产项目之一的古琴文化，也正迈向这四项努力。《溪山琴况》的美学思想正是体现了中国古代古琴文化的高度、内涵及特质，也吻合了上述的四项文化遗产发展条款，显现其当代活生生的遗产价值。

为了对本篇研究主体部分（演奏美学之实践）的理解，笔者首先将《琴况》二十四况诉求，进行名词释义，以及从文本的内容进行二十四况建构的分析。笔者以为《琴况》的二十四况琴乐审美，并非是一个横向平等且各自独立的审美架构，而是一个有层次性，且彼此紧紧相扣的审美架构。不但层层如环扣般相依循、且具有逻辑性及织网关系来展开的。因此这二十四况是有主、从及上、下依附的关系，姑且将其称之为一种“况序”²的关系。当况序的层次呈现出来时，吾人便可以看到《溪山琴况》琴乐美学的主轴究竟为何，所以本篇研究亦探讨了二十四况彼此之间的建构关系及其内部连结关系。

² “况序”一词，为笔者与论文指导教授郑文泉博士讨论论文时，由郑文泉老师提出，笔者亦觉符合原意而采用之。

第一节 研究动机

(1) 笔者自少年时期开始学习中国传统音乐，后入读台湾国立艺专（今国立台湾艺术大学前身）国乐科主修古琴，毕业后从事古琴教学及表演工作，古琴艺术一直是个人长期浸淫及关注的领域。

(2) 2003年11月7日古琴被联合国教科文组织列选为“人类口述及非物质文化遗产（Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity）（以下简称非遗）”项目后，式微许久的古琴艺术重新受到人们的关注。有关古琴这个古老的艺术，也出现了其各个面向议题，各家的探讨与研究，这其中当然也包括了琴乐美学议题的探讨与研究。自清末以降，中国音乐审美思维受到西方思想的冲击、音乐教育体系受到西方体制的影响，琴乐审美思维亦出现了“现代与传统”的冲突。《溪山琴况》作为一部古代琴乐美学集大成之著作，其琴乐美学思维对处在当代冲突局面下的琴乐文化发展，具有什么样的意义？个人以为是作为一个古琴演奏者应该深入探讨并了解的课题。

(3) 在阅读到王耀珠《溪山琴况探赜》一书时，作者提到“在笔者提出了审美范畴之论之后，蔡仲德提出了审美标准之论。”（王耀珠，2008：38）发现研究学者们对《溪山琴况》的审美定位点有所不同。例如有：蔡

仲德的“审美准则”论、修海林的“古琴审美范畴论”及“琴乐的实践论”、王耀珠的“审美范畴”论、吴钊的“古琴表演艺术的美学原则”、苗建华的“审美原则”论、叶明媚的“古琴指触论”。於是引发笔者进一步探索其它学者的观点，然后得到一个结论，发现其与个人对《溪山琴况》审美论点之定位有所差异。特别是笔者作为一位古琴演奏者兼教学者，在演奏的实践过程中，体会到有许多指法演奏的要求竟与《溪山琴况》的论点不谋而合，更引发个人对《溪山琴况》在琴乐演奏美学实践议题之研究兴趣。

个人认为甚而可说《溪山琴况》之所以成为琴乐美学的集大成者，即在於其对琴乐审美的要求，除了在音乐意象的高度外，更在演奏技法之要求表现细腻的高度。所以唯有探索其美学演奏的实践意义，方能落实其琴乐表演美学之况味，是故兴起对《溪山琴况》演奏美学实践意义探讨之动机。

第二节 研究目的

琴乐美学自先秦时期起便建立了一套独特的思维体系，至明末徐上瀛《溪山琴况》提出后，中国音乐美学研究学者基本都认同《溪山琴况》为中国音乐美学思想史上的集大成者，并认同其在美学上提出的实践价值与意义，亦提出《溪山琴况》为演奏美学及具有演奏实践性意义这样的观点。

但對於其所谓的“实践”及如何达到所谓的“演奏实践”，他们并没有做出更深入地探讨。

因此本篇研究的立意即在奠基於前人对《溪山琴况》定位为“演奏美学”的前提下，提出《溪山琴况》为演奏美学之“演奏实践论”的美学定位及实践方法。同时也针对《溪山琴况》是否仍具有当代琴乐艺术发展的意义与价值？提出论述。透过阐述演奏美学实践论点的探讨与论述，此将有助於琴乐演奏的实质性提升，甚至对未来琴乐演奏技术之训练、琴乐艺术审美品味的定位，皆会产生长远的影响。无疑地，《溪山琴况》对当代琴乐艺术发展所存在之价值，也显现在传统艺术文化精神对当代文化发展的作用性。

第三节 研究方法

本篇之研究方法采用了文本解读、文本与实践手法结合之分析归纳法、音乐学乐曲结构分析法，并以演奏手法方式分析其实践性、并配合图像及谱例等来说明《溪山琴况》琴乐演奏美学之实践法。

研究过程分为三个阶段，第一个阶段是针对文本内容进行仔细的推敲解读，针对《溪山琴况》二十四况的原文并辅以〈万峰阁指法析微〉之指法

解释理解，以文本内容的角度，逐况进行解读。在第二章第一节中以演奏的角度进行释义，分析文本中各况的含义。因为立足於音乐或琴乐演奏的角度，文本的理解可能会相异於其它版本的解读。

第二个阶段，《溪山琴况》的二十四况，笔者认为是以罗列式展开，且彼此之间紧密地相环扣，形成其内部组织的织网关系。透过文本分析及拆解各况之属性（例如其属于演奏实践论或音乐意象论），以文本与实践手法的结合之分析归纳法，爬梳诸况的衍生及发展脉络，分析其内部发展关系，并建构出其发展脉络图（第三章第五节）。在完成前面的基础工程后，继而探讨《溪山琴况》琴乐演奏实践上的论点，提出并阐述三个层次的审美实践要求，包括：（一）演奏审美实践、（二）意态审美实践及（三）琴乐意象审美实践。透过文本解读后，配以演奏技术手法之说明、图像以及谱例分析等方式，进行《琴况》的演奏审美实践性之说明（第四章）。

第三个阶段，本研究在第五章结合个人对琴乐演奏之经验实践及体会，以音乐学乐曲分析的角度为主，对於音乐本体部分，以音乐学结合审美思维角度，分析演奏指法、音乐阐释及心性提升，并对《溪山琴况》所涉及的审美实践提出个人进一步深入的理解及创见。由於本文的论述主要针对《溪山琴况》文本以及相关论述文献，为了在文中清晰地反映所引述

的文献为《溪山琴况》或其他论述文献，故在引述文字的部分，引述《琴况》文本者为“楷体黑字”，引述其他论述文本者则为普通“楷体”，以利阅读。

第四节 国际相关课题研究现状

近年古琴艺术受到国际的关注，特别是中国大陆、香港、台湾等地，甚至远跨欧美及新马一带，得到重视及普及，对于琴乐艺术各方面的课题，都产生了许多论述、研究及探索，这其中包括了琴乐理论、琴乐美学等方面的课题研究。其中被喻为集琴乐美学之大成的《溪山琴况》成为关注的重点，故提到琴乐美学不能不提到《溪山琴况》。当前对《溪山琴况》美学研究的论述已非常多，研究学者已涉猎到《溪山琴况》的各个面向，包括了《溪山琴况》的美学思想对其他乐器演奏美学的影响等，同时也关注到《溪山琴况》的审美理论并不仅只是停留在理论的论述，其中还就其演奏美学提出了论点。

此方面的成果主要有吴钊〈徐上瀛与《溪山琴况》〉（1962）、吴钊〈一篇出色的古琴音乐美学论著《溪山琴况》〉（1981）、凌其阵〈《溪山琴况》〉初探（1984）、王耀珠《徐上瀛与《溪山琴况》》（1984）、吴毓清〈《溪山琴况》论旨的初步研究〉（1985）、蔡仲德〈《溪山琴况》

试探》(1986)、许健《徐上瀛《溪山琴况》》(1988)、修海林《《溪山琴况》的琴乐审美思想》(1989)、杜洪泉《《溪山琴况》今用之价值》(1996)。

但笔者亦观察到,由於许多研究的学者本身并不具备弹奏古琴的基础或能力,因此只能对《琴况》进行纯理论的探索,而对于《溪山琴况》在琴乐美学的演奏“实践”论点上,就无法切中要领,以致无法针对《溪山琴况》在琴乐的演奏理论与实践之结合上,提出非常具体的论述。(有关此点将于文献探讨中详述)

第五节 研究限制

承上所述,對於《溪山琴况》美学或审美相关问题的研究论述非常丰富,但对《溪山琴况》演奏实践方面的课题研究则相形较少,可能因为这个命题牵涉到乐器演奏操作实践的问题,不是一般单纯学术理论的研究。故此,要探讨这个命题,首先必须具备的条件是要能操作弹琴,而且须有较深的基础,才能将理论与实践融贯结合。另由於在演奏手法上可能涉及因流派之不同,导致艺术风格之相异情况,而出现解读差异的问题,因此本研究并不打算以特定流派角度来探讨,但又恐难以完全避免涉及某些流派审美的问题。

有关《溪山琴况》审美之实践课题，个人主要结合多年演奏古琴的经验，体会并探索《琴况》所提出的审美要求，在古琴乐器演奏操作上应如何达到，其中涉及音色及音乐两个不同层次。由於仍属初探，恐怕力有未逮，所涉及的深度仍属有限，特别是在实践论上论述的角度虽然主要是以音乐学的角度审思，但又无法完全脱离抽象思维角度，因为两者之结合，为个人之初探，恐怕难免还是偏向在音乐学角度为主。至於演奏场域及外在环境对演奏之关系及影响，因力有未逮，故不在本篇探讨范的围内。

第六节 研究成果

本篇研究成果有如下几点：

(1) 一般对《溪山琴况》的美学研究多数是着眼在对其理论的探讨，有少部分涉及有关演奏实践的研究，这说明了学者已经注意到《琴况》除了是琴乐美学的理论外，也是演奏上的实践与审美的结合。此等结合的概念背后，即建构了对演奏手法上的要求，以期达到与琴乐审美的结合，笔者称之为“古琴演奏审美实践”。对这方面的研究由於需要具备有琴器演奏深厚的功底，所以并没有见到针对这个领域上深入研究之论述，这也就是本篇研究最重要的成果。

(2) 《大还阁琴谱》为琴乐历史发展奠定了琴谱记写徽分之记谱法（此之前只记徽不记分），此说明作者徐氏对音准的重视，也说明乐器定音的音律法，对音准徽位的记写有着直接的影响。在探讨《琴况》对古琴乐器琴弦空弦定音的音律问题上，针对《琴况》选用为三分损益五度相生律亦或纯律这个概念性问题，阐述个人认为徐氏所使用的乃为三分损益五度相生律的见解（第五章第一节），同时也提出对调音训练的方法。

(3) 对二十四况结构组织结构的分析与建构，笔者所提出者与前人的不同处在于前人的分类是将二十四况，决然的分属于二分法或三分法。笔者的分类法虽然表面上看仍是三分法，但实际的内容却并未将二十四况做单一的分属，而是具有重复性的（参见第四章第二节）。另，笔者所谓二十四况的“组织结构”与“建构”，两者之间的不同在于：前者是指二十四况依其所阐述的内容性质之不同，分类成若干区块（例如：体现风格面貌者、体现音色音质面貌者；要素论者、风格论者、音色论者、技法论者等）；后者所指为二十四况彼此之间的联系关系，笔者提出创见建构出其发展衍伸的脉络之可能性，以说明“和”、“静”、“清”、“远”等二十四况排列的依循关系。从这样的结构分析，也可见到二十四况彼此之间相扣的关系。（参见第四章第三节）

(4) 针对一般对虞山琴派风格特点界定在“清微淡远”的说法，笔者在台北艺术大学李枫老师提出徐氏与严氏的风格异同说基础下，更进一步查证并举出力证，来说明徐氏与严氏两人的观点并没有冲突或不同。说严氏反对快节奏的乐曲，只凭乐谱中未收录快曲乐谱，即武断地说严氏反对快曲，是不够精确的。因此笔者从琴谱记载中提出说明徐、严二氏之风格仍为一脉相传的。（参见第二章第二节）

(5) 当前琴界有两派风格：文人琴派与演奏琴派。文人琴派强调琴乐的意境，演奏琴派强调演奏技术，而《琴况》所提出的恰恰是两派的综合，是故笔者认为《琴况》的当代价值即是早在明末便已建构起来的“道艺并重”的审美思维，这应该就是当代两派应该整合的最终方向。

本篇的研究成果说明《溪山琴况》的审美观仍具有现代价值意义，除此之外，也填补了长时间以来对《溪山琴况》演奏实践，流於理论研究的面向，而缺乏演奏实践面向之不足。本研究企图对古琴演奏者在演奏手法技巧的要求上，能有具体依归之方法论的提出。同时藉此说明《溪山琴况》传统艺术精神的价值，应该要回归到本位（中国传统艺术文化精神）角度³，而不是毫无根据或完全从西方理论角度来认知或切入。期望当我们真正

³ 苗建华《古琴美学思想研究》（2006：76）：认为古琴要发展应该要摒弃传统的枷锁，走上舞台，才能继续发展。

从一个正确或者说适当的角度去审视我们的传统文化时，能看到客观的优点，且对传统艺术未来的发展，能够有正面且开放的胸怀来调整我们的脚步。

第二章 《溪山琴况》作者简介、内容特质及文献探讨

《溪山琴况》收录於《大还阁琴谱》（1673）⁴卷一内。徐上瀛著有《青山琴谱》，成书於明崇祯十七年（1644），徐上瀛去世前将手稿交给弟子夏溥保存，后经弟子夏溥校订重刻，十几年后，即清康熙十二年（1673），夏溥得到一位爱好琴艺的高官蔡毓荣⁵的资助，再次刊刻，定名为《大还阁琴谱》。全书六卷，收古琴谱三十二曲及琴学理论论著《溪山琴况》一卷，前有蔡毓荣“青山琴谱”序一篇、伊桓（夏溥友）序一篇、钱棻（徐上瀛弟子）序一篇、陆符序一篇及〈徐青山先生琴谱序〉一篇。这些序文中对於了解徐氏其人，其生平事迹、个人风格、思想，以及《大还阁琴谱》刊刻的过程等，提供了很好的讯息。

《溪山琴况》主要继承了儒家的音乐思想并融合了道家的艺术精神，及佛家禅宗从音乐上观照人本性的参悟。其琴乐审美思想奠基於宋崔尊度“清丽而静，和润而远”的基本定位，提出了古琴表演艺术的美学原则和审美标准，仿照司空图的《二十四诗品》格式，而作《二十四况》，曰：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速。徐上瀛继承了严澂的“博大和平、轻重疾徐”（丁承运，2010：26）的琴乐演奏美学，而再进一步丰润了他的

⁴ 據蔡仲德《中國音樂美學史》考，《溪山琴况》完成于辛巳年（1641）（1990：720）。

⁵ 時任川湖大司馬。

审美思想要求，成就了完整的虞山派琴风，对清代琴坛及近、现代古琴文化的发展影响很大。那就是以“清微淡远”作为正始风之标准，对抗当时（明代中期以来）滥制琴歌的歪风及媚俗好繁的风气，对“尚时媚者，以古澹为索莫。好恬逸者，以繁促为陋响。”（《大还阁琴谱》蔡毓荣序）两者雅俗之辨，不仅思索於乐风之现，更索求於演奏技法之精，其最终之标的乃在於得“正始元音”、回归“琴之大道”。

本章首先介绍《琴况》作者徐上瀛的生平，为更完整地了解徐上瀛的琴乐美学思维之体系，因此亦对虞山派创派者严澂之生平作简介。本章第二节论述《琴况》的写作背景、审美思想特质。第三节文献探讨部分，阐述前人对《琴况》在演奏实践美学上的研究论述，主要探讨前人对《琴况》演奏实践的论述。

第一节《溪山琴况》作者背景

《溪山琴况》作者徐上瀛，别署青山，大约生於明万历十年（1582），卒於清康熙元年（1662）⁶，享寿八十。陆符称其为“名家子”（《大还阁琴谱》陆符序），可知徐上瀛应为太仓当地名门之后。江苏娄东（太仓）人，武举出身，一心想以一身武艺报效国家民族乡里，挽救明末颓弱的国势，

⁶ 蔡仲德《中国音乐美学史》（1995）考据，“徐上瀛系明末琴家，名不见经传，故其生卒年难以考定，生平事迹亦不详。”经其考定徐上瀛生卒年为（1582-1662），详参该书718-719页。由于不见其它个人史料记载，本处对其个人生平之讯息，主要来自《大还阁琴谱》。

故曾两度从戎，於明末参加抗清未果，遂以琴隐，隐居苏州穹窿山，潜心琴学，改名猷，号石帆。他曾向陈爱桐的儿子陈星源学琴（《关雎》、《阳春》），又向陈爱桐的入室弟子张渭川学习（《雉朝飞》、《潇湘水云》、《乌夜啼》）⁷。以后又向施礪盘（《和阳春》）⁸、沈太韶（《离骚》）等琴家学习，从《大还阁琴谱》中所载，他也曾受学於严澂（《洞天春晓》）（《大还阁琴谱卷二》：16），故吸收各家之长，而形成其个人艺术上的成就。

《大还阁琴谱》蔡毓荣序推介徐上瀛“清贞介特，今世之伯牙也”、钱棻序中推崇徐氏是“今之戴安道”。他的演奏受到陆符⁹的欣赏，时崇祯帝雅好鼓琴，能奏三十曲，其中最擅长者为《汉宫秋》。陆符见到徐青山时，请为之鼓琴，遂鼓一曲汉宫秋，陆符惊越乃将徐氏荐于朝，惜北上途中，崇祯亡朝，遂返。“辛巳年（1641）曾居梅里大涤山（据钱棻序），癸未（1643）年曾客居武林（杭州），甲申（1644）年曾为北上而至京口（镇江），未果，徘徊白门（南京）（据陆序），晚年以琴隐。徐氏一生的活动地域主要在古吴越（今苏南、浙北）一带；主要活动时期在明末万历、崇祯两期。”（蔡仲德，1995：719）夏溥序中描绘徐的为人“介性

⁷ 陈爱桐将这三首曲子传给张渭川，却未传给他的儿子陈星源。徐上瀛从张渭川学，传得此三曲，“潇湘一曲，向娄东陈爱桐独擅其妙，不轻传于世，独传之张渭川，渭川珍秘尤甚，几回升夜广陵散，徐君青山景慕之极，师事而得之。……”（大还阁琴谱卷六：44）

⁸ 大还阁琴谱卷六：44。

⁹ 明末京师掌管礼乐的官。

清操”，“海内共推吴操，而徐君青山为之冠”（徐青山先生琴谱序），

继为虞山派集大成者。兹将其生平表列如下：

表（1）：徐上瀛大事年表

年	事
1582（万历十年）	出生。
1600-1644	一生中主要活动时期。
1622左右	开始撰《青山琴谱》。
1641（崇祯十四年）	居梅里大涤山，著作《溪山琴况》。
1643（崇祯十六年）	客居武林，遇到陆符。
1644（崇祯十七年）	春，北上京都未至，折返武林。
1644，5月（阴历）	清兵入关，弃琴仗剑，请求参军。
1644，冬	改名徐祺，号石帆山人，隐居穹隆山《青山琴谱》辑成。
1657（顺治十四年）	《青山琴谱》初刻。
1662（康熙元年）	卒，《大还阁琴谱》手稿授予夏溥。
1673（康熙十二年）	《大还阁琴谱》由蔡毓荣刊印出版。

（陈雯制表，主要参考来源：蔡仲德《中国音乐美学史》（1995）、《大还阁琴谱》《琴曲集成第十册》（1982））

徐青山与严天池虽同受业于陈爱桐门下，但据《诚一堂琴谱》记载两人风格走向略有不同，但基本风范还是一致的。《诚一堂琴谱》胡洵龙序中记载“青山踵武其后，稍为变通，以调之有徐者，必有疾。……因损益之以入雉朝飞、乌夜啼、潇湘水云等曲，于是疾徐咸备。”（琴曲集成第十三册，1982：318）自此后人即认定徐青山与严天池之不同处为，严天池排斥快速的曲子，而徐青山则认为快曲、慢曲都应兼备，其实这应该是个误解。（详细内容参见严澂简介，页20至页23）

徐青山其人琴艺高超，在《大还阁琴谱》诸篇序文中皆有提及，陆符在听过徐青山演奏的《汉宫秋》后，更礼邀徐氏入朝，可证徐青山的琴艺绝非泛泛，更在众人之上。既然徐青山的琴艺技术是高超的，他对演奏手法、技法的要求自然是很高，所以他所著述的《琴况》作为他的琴乐思想而言，对琴乐演奏的实践要求，是绝对可能的，而且绝不是只停留在玄虚不可捉摸的意境或空泛的理论上，必有达到实践的可能性。因此个人以为，研究《琴况》如只停留在理论文字的层面或意境、意象的层面是不足够的。因《琴况》的审美内容，必然含有一定的实践性，故须从实际的演奏操作角度去探查方可得见，此点亦为本篇研究的核心。

严澂生平简介：

严澂（1547—1625），字道澈，号天池。江苏常熟人，明嘉靖年间古琴家，是明大学士文靖公严讷次子，他曾在甲辰年（1604）做过三年邵武（今属福建）知府，为官清廉，晚年辞官归故里。

严澂的琴学首先来自於浙派徐门，即徐梦吉、徐和仲父子，后受学於陈爱桐、陈星源父子，传说也曾向一位樵夫学琴，后受京师名手沈音（字太韶，浙江人）的琴风影响，博采众长，形成明清之际影响最大的琴派。

严氏在常熟创立琴川琴社¹⁰，为虞山派创始人，著有《松弦馆琴谱》（成书於明万历四十二年（1614）），收曲二十二首¹¹，皆为其自己所亲弹之曲，其中洞天春晓及溪山秋月二曲为沈音所创作的。

后人概括虞山派的艺术特点为“清微淡远”。最早对虞山派做出“清微淡远”评价的，见於清代乾隆初年江苏南通琴家王坦的《琴旨·录要》¹²〈支派辨异〉。《琴旨·录要》一节中〈支派辨异〉：“欲攻严氏之学，必体认清微淡远四字，得中和之用，应妙合之机，孰可臻于大雅！”。可知清王坦《琴旨·录要》，是对虞山派风格特点定位为“清微淡远”最早的记录。此后，有关虞山派风格特点为“清微淡远”之类的说法，屡见於琴人之著述中，如：清·杨时百《琴学丛书》（1931年）、《今虞琴刊》（1937年）等。

武汉音乐学院丁承运教授曾指出，“严澂毕生之论中并无一字提及此说（笔者按：指虞山派的特点为“清微淡远”四字之说），……考证此说出自《四库全书》收录《松弦馆琴谱》的提要与王坦的《琴旨》……严天池琴学主张的核心是‘博大和平、轻重疾徐’。”（丁承运，2010：26 胡

¹⁰ 虞山派因常熟的虞山而得名，江苏省常熟地区有个虞山，虞山下有一条名叫琴川的河，琴川琴社因而得名，虞山派亦名琴川派、也称熟派。

¹¹ 该谱有万历版及四库全书版等，万历版收曲二十二首，到《四库全书》（子部，艺术类，66）版已由后人增至二十八首曲，是《四库全书》中唯一收进的明代琴谱。

¹² 《琴旨》（清）王坦撰。王坦，字吉途，江苏·南通人，清代琴家。《琴旨》刊载於《四库全书·经部九·乐类》（1773）

洵龙在《诚一堂琴谱》中肯定了严澂的成就之后，又指出：“青山踵武其后，稍为变通……徐疾成备，今古并宜”。

虞山派认为“音乐是人的“性灵”的语言，在艺术上追求“清微淡远”的风格，这种主张正迎合了那些忘情山水的文人士大夫的欣赏要求，因此虞山派兴起后很快就成为独步明代琴坛的重要琴派。”（吴钊，1993：245）由于当时琴坛充斥滥制琴歌，依声填词的风气，大大地降低了琴乐艺术的水平，虞山派的出现，提倡“去文以存勾剔”，还原琴曲的原貌，提升琴乐艺术的水平，一时琴道大振。他与一众琴师研讨琴学，自言“琴之妙，发于性灵，通于政教，感人动物，分刚柔而辨兴替，又不尽在文而在声。何者？试使人诵诗，雄者未必指发，而肃者未必敛容，唯鼓琴则宫角分而清和别，郁勃宣而德意通，欲为之平，躁为之释。”（松弦馆琴谱）他抨击当时于琴曲中滥填文词的风气，主张发挥音乐本身的表现力。许重熙¹³评价说：“早达圣贤之蕴，晚参天竺之藏。可儒可禅，亦玄亦史。”

（今虞琴刊，2009：2—3）许健《琴史初编》归纳严澂对琴乐的贡献有三：“一.组织虞山琴派；二.编印《松弦馆琴谱》；三.批判滥制琴歌的风气。”

（许健，1982：125）严澂继承了常熟当地的琴学，又吸收了京师名手沈

¹³许重熙，晚明史家，有《天池严公墓表》，撰于清顺治七年庚寅。

音的长处。用他自己的话说“以沈之长，辅琴川之遗，亦以琴川之长，辅沈之遗。综合诸家之长，形成了风行一时的虞山派。”（许健，1982：126）

徐上瀛与严澂亦算是师出同门的师兄弟，他们共同创立了虞山琴派¹⁴，他的琴学和虞山琴派的创始人严澂同出一源，都是来自陈爱桐、陈星源的传授。但是，由于严澂所著的《松弦馆琴谱》里只收录了二十二首他自己会弹的琴曲，“御曲凡二十有二，谱而藏之，以备遗忘”。（《松弦馆琴谱·序》），而没有收《潇湘水云》、《雉朝飞》、《乌夜啼》等曲。徐上瀛的《大还阁琴谱》却有收录了这几首节奏快速的琴曲，所以一般学界¹⁵认为是因为严澂和徐上瀛俩人演奏风格和审美观不尽相同的原因，认为严澂偏爱慢曲，反对快速的琴曲（如：《潇湘水云》、《雉朝飞》、《乌夜啼》等曲），所以严澂编撰《松弦馆琴谱》时便剔除了这几首节奏快速的曲子。而徐上瀛则不然，他不仅在《大还阁琴谱》中收进了这些作品，而且还在《溪山琴况》中从理论上加以阐述，指出：“若迟而无速，则何以为结构？”又例如在《大还阁琴谱》提要¹⁶中指出“徐严二人的演奏风格又不尽相同，严澂辑谱，取其古淡清雅之音，去期纤靡繁促之响，而徐上瀛在发展虞山

¹⁴ 虞山琴派，又称琴川派、熟派，是中国明代晚期以常熟虞山命名的古琴重要流派。创始人為常熟人嚴澂。严澂所著的《松弦馆琴谱》自序曰：“古乐湮而琴不传，所传者声而已。……盖一字也，曼声而歌之，则五音殆幾乎偏。……考古诗被诸管弦者，大抵倚声而歌，非以歌取声。”虞山琴派崇尚“音必当正律，重音而轻辞”，主张“博大平和、轻重迟速”得中和之用。《松弦馆琴谱》一出，海内推为正声，虞山琴派，因之名扬天下。

¹⁵ 例如：许健《琴史初编》

¹⁶ 提要为今人再版时所增补对该书之介绍，非原书原有之文字。

派清微淡远风格的同时，又取诸家之长，别创一格，慢曲急曲并重”（2000：2）。

其实从《松弦馆琴谱》中的若干资料显示，严澂并不反对节奏快速的乐曲，相反的对这几首乐曲是推崇的，《松弦馆琴谱·附琴川汇谱序》一篇中论及严游京师遇沈太韶时，对沈的艺术至为推崇，乃有“以沈之长，辅琴川之遗，亦以琴川之长，辅沈之遗。”之说，更叙述了琴川得此乐风影响后，“一时琴道大振，尽奥妙抒郁滞，上下累应，低昂相错，更唱迭和，随兴致妍，奏洞庭而伊霓旌绛节之观，调溪山而生寂历幽人之想，抚长清而发风疎木劲之思，鼓涂山而觐玉帛冠裳之会，弄潇湘则天光云影容与徘徊，游梦蝶则神化希微出无入有，至若高山意到郁崔冈崇，流水情深弥漫波逝，以斯言乐，奚让古人，又奚必强合以不经之文。浪谓为无本之声哉，余每静而听，辄怡然忘倦，自以为游世羲皇。”（《松弦馆琴谱附·琴川汇谱序》）另外，《琴旨》描述严澂的琴学主张是“博大和平、轻重疾徐”。胡洵龙的《诚一堂琴谱》中也指出：“青山踵武其后，稍为变通，……徐疾成备，今古并宜。”可知严澂并没有排斥快速的曲风，而是疾徐兼备的。那么《松弦馆琴谱》何以不收《潇湘水云》、《雉朝飞》、《乌夜啼》这几首快速的曲子？

严澂与徐上瀛的琴学同出一源，都是来自陈爱桐、陈星源的传授，但徐上瀛是从张渭川处学得《潇湘水云》、《雉朝飞》及《和阳春》，“潇湘一曲，向娄东陈星源独擅其妙，不轻传于世，独传之张渭川，渭川珍秘尤甚。几回升夜广陵散，徐君青山景慕之极，师事而得之。……”（《大还阁琴谱》卷六：44,《潇湘水云》曲解）。“是操陈星源所授张渭川先生者，爱桐不授其嗣星源，而授渭川。……”（《大还阁琴谱》卷五：22,《雉朝飞》曲解）。“按是曲，陈星源向未传于虞山，所以松弦馆不载。……”（《大还阁琴谱》卷一：34,《和阳春》曲解）。可知这些曲子是陈爱桐一脉不轻传之曲，陈爱桐将这三首曲子传给张渭川，却未传给他的儿子陈星源。

据《大还阁琴谱》《和阳春》一曲题解所记载，《潇湘水云》等三曲，徐上瀛得传自于施碯盘，而施则是在张渭川门下传得此三曲。严澂从未从学於张渭川，所以可证严澂未曾学过这几首乐曲，包括《乌夜啼》。而《松弦馆琴谱》所收的曲又是他自己会弹的曲子，因之可推断之所以未收这几曲，是因为严澂本身并没有弹过这几曲，因此“未收”不能等同於严澂反对、排斥节奏快速的乐曲。由此更可见《松弦馆琴谱》与《大还阁琴谱》所收曲目之不同，主要在於严氏未收那些他虽然知道却并未学过的乐曲，而不是排斥快速的乐曲。如此说来，青山踵武其后，其实在审美思维上两

人应无太大的差异，王坦《琴旨·录要》对虞山派风格特点只锁定为“清微淡远”四字，而无严氏自己的说法则是“博大平和”，在今天看来“清微淡远”的艺术风格的认定应该说是王坦自己的观点。

对于长久以来认定严澂只取古淡清雅之音的说法，应该还原其本意¹⁷。而若以此来断徐上瀛与严澂琴风之不同，其实是不足的，何况徐上瀛是推崇《松弦馆琴谱》的，“琴谱不啻充栋，独称松弦馆为最，音调大雅与俗不侔。”（《大还阁琴谱·凡例》）若要提出两者之不同的话，那么还在“第徽位分数未经细较，意天池先生不欲拘于绳墨，令学习既久，自致中和。予恐初学者未辨，难以协和，稍加分数，易于得音。”（《大还阁琴谱·凡例》）说明徐上瀛《大还阁琴谱》的记谱是标写徽分的，而严澂的《松弦馆琴谱》指标示徽或徽徽。徐上瀛认为如果不清楚的标示音准徽分，对于初学者来说，容易产生不良的后果，因此，对于严澂的谱写方式，是不拘于绳墨。这是他们两人记谱观念不同之处。

第二节 《溪山琴况》的特质及思想背景

《溪山琴况》写作的大时代——明末清初，是一个动乱且在蜕变过程中的一个时代，笔者以为这与当前我们所处的时代有某种程度上的相似之处。例如“徐上瀛生活于‘天崩地解’、‘已居不得不变之势’的特定

¹⁷ <http://www.leefong.idv.tw> 《卷怀居随笔》第25条。

代。”（蔡仲德，1995：735）而经过五四、文化大革命及国共内战，两岸分隔，两岸以不同文化方式发展等历史过程，我们不也正处在一个“不得不变”的历史进程中吗？

从明到清，汉室江山是由外（满）族入主的社会，再看今天我们虽然没有外族入主的问题，但在软文化上我们不也强烈地受到西方文化的强势影响，甚至由它居主导地位吗？特别是在传统音乐这一块上。不过“《琴况》却丝毫没有反映出‘天崩地解’的时代氛围、‘不得不变’的历史趋势，它所推崇的风格却与市民文艺的美学特征、浪漫思潮的革新精神大异其趣。”（蔡仲德，1995：735）个人以为“不得不变”的环境趋势下，其所抱持的精神是为了继承严澂的“去文以存勾剔”，欲使琴乐还原其本原之艺术价值，特别是落实在器乐艺术上的琴乐精微、玄妙之审美品味，是对当时社会充斥滥制琴歌的风气的一种抵制。

蔡仲德认为“《溪山琴况》的主旨不在提出一个范畴体系或美学体系，也不在一般地论述风格意境，而在把‘淡和’风格、‘正始风’当作审美准则，用以排斥俗乐，以达到‘黜俗归雅’、挽回世道人心的目的。”（蔡仲德，1995：738）反观当代琴乐文化发展，琴乐风格也存在着传统与变异之争，对于琴乐的审美标准究竟为何，以及面对未来琴乐的发展，如果

我们认同《溪山琴况》的正始风地位及其为传统思想的集成，那么《溪山琴况》的审美况味对今天而言，也就具有相当程度的价值与意义了。

纵观文献中凡谈到《溪山琴况》的思想内容时，学者们的论点基本都倾向《溪山琴况》受儒、道、禅三教影响下的产物，或儒、道并重。例如：

“《溪山琴况》首重‘中和’，是古非今，崇雅斥郑，又崇尚清净恬淡，追求‘太音希声’，也要求清除尘翳，‘明心见性’，说明《溪山琴况》是儒、道、释（禅）三教影响的产物。”（蔡仲德：1995：738）又或，

“《溪山琴况》提出‘中和’的审美态度，强调的是事物适度、适中的一面，体现了一种节有度、守有序的审美意识。……文中提出‘神闲气静、蔼然醉心’的自得超然状态中达到‘太音希声’的境界，这其中无疑带有道家音乐思想的痕迹和渲染。……可看到《琴况》音乐思想中儒道互参兼融的特点。”（修海林等，1999：160）

《溪山琴况》是作者徐上瀛琴学审美思想的总结与精华，要了解其思想的本质，必须要先了解其当代大环境、社会状态及其本人背景等方向，才能清楚地找到答案。明末嘉靖万历年间，政治动荡不安，东林党宦党相争等，社会一直处于多事之秋。万历四十五年（1617）的萨尔浒之战的大败，又重挫了大明帝国的国势及经济，暴露了政治的危机。再加上自1610

年东林党事件爆发以来，许多遭遇迫害的文人志士，选择了避居山野、忘情山水，包括了曾任知府的虞山严澂，亦因失意而退居山林。

徐上瀛曾两度参加武举考试（应该在 1622 到 1641 年间），都未能受到重用，对徐上瀛而言其内心充满矛盾，也有着无比的幽愤，因此选择了归隐来调适胸中不平之气。满清入关，明亡（1644），汉民族被异族统治，在这时期徐上瀛开始写《溪山琴况》（1641）。作者的复古思想的背后，不能排除潜藏着对明代朱氏王朝、汉室正统地位的隐意，所以其复古思想，恐怕不是单纯为复古而复古，却也同时存在着文人对前朝的缅怀思想及对正统汉文化消微的忧心，这样的推测来自于一直到 1644 年，他还想再次弃琴仗剑，意欲北上参军，企图挽救即将亡朝的大明帝国可知。

因此笔者认为《溪山琴况》的特质之一即包含有复古、对正始风的推崇的意义，而这一点也含有较强烈儒家思想的本体。“浙派肖鸾（1487-1561）亦曾提出‘去文以存勾剔’”（王雅晖，2010：149）的论调，在复古风的另一面含义，徐上瀛继承了严澂所提倡“去文以存勾剔”，还琴曲原来本质的艺术精神，这是针对明中期滥制琴歌的风气而提出制衡的论调。明代中叶经济的发展带动了民间俗乐的发展，也带起在既有的琴曲旋律中填入歌词的风气，至明后期这种风气已进入滥制、俗化的状态，因

此有严澂等人提倡复古、正始风，还原琴乐艺术的本质，并提升演奏者的境界。

一般认为《琴况》最大的价值是在於史无前例的提出了琴乐演奏技巧的审美命题，笔者以为这点是毫无疑问的。但对徐上瀛本人而言，其著作《琴况》的背后，对於复古及正始的定位，提出琴乐本来应具有的雅正的价值定位这件事，也是其背后隐含的重要意义。

《琴况》的创见在於具体、完善且系统地提出了琴乐演奏美学的实践，对於演奏技法的审美要求系统而细腻，不是只停留在理论上、文字上的讨论而已，此表示其对演奏技巧的重视，此为《琴况》特质之一。“徐上瀛的《溪山琴况》的二十四品呈现了一个立体的美学体系，是精神境界（琴韵）、音响境界（琴音）和技术境界（琴技）的统一。呈现了和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅的美学理想；丽、亮、采、洁、润的音响境界；圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速的技术境界。在三者的统一中，还内蕴了一个中国式的，由心、意、气、神、情、志、思所构成的审美心理结构。”（张法，2007：1）《琴况》二十四况的提出，个人认为并非是横向平行罗列式的逻辑，而是属于纵向层次性的结构，二十四况各况之

间有内部的连结与发展，是从点到线到面的一个织网关系，一层一层衍生开来，是一个非常缜密且完整的织网关系。

总括而言，个人归纳《溪山琴况》的特质如下：（一）以宋崔遵度的“清丽而静，和润而远”的思想为基础而展开。¹⁸（二）结合琴乐艺术形而上意象层面的要求及形而下技术层面的要求，强调道与艺的结合。（三）强调汉文化传统琴乐审美思想，总了儒家的修德、禁欲，道家的神游、修心，禅宗的悟道、明心见性等思想之大成。

¹⁸ 《溪山琴况》的思想背景主要奠基于宋崔尊度“清丽而静，和润而远”的审美思想（大还阁琴谱钱棨序），《范文正公集》“与唐处士书”一篇中记载一段范仲淹问教于崔尊度“琴何为是？公曰：‘清丽而静，和润而远’。”最早提出“清”的琴乐审美思想者为汉蔡邕《弹琴赋》，而主要后继者为薛易简《琴诀》。“蔡邕《弹琴赋》‘爰制雅器，协之钟律。通理治性，恬淡清溢……。蔡邕在文中多次用‘清’来形容古琴的音色”（苗建华，2006：113）。唐薛易简《琴诀》“用指兼以甲肉，甲多则声干，肉多则声浊，甲肉相半，清利美畅矣”。最早提出“丽”的琴乐审美思想者为魏晋嵇康《琴赋》：“夫所以经营其左右者，固以自然神丽”。最早提出“静”者，亦为嵇康《琴赋》：“弦长故徽鸣。性洁静以端理”，后继者主要为唐薛易简《琴诀》：“弹琴之法必须简静。非谓人静，乃手静也。手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静。”及宋成玉润《琴论》：“指法虽贵简静，要须气韵生动。”在古代记述中最早最早提出“和”的观念的是左传《昭公十二年》医和篇记载：“夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声”；《礼记·乐记》也提到：“故乐者，天地之名，中和之纪，人情之所不能免也。”然而最早提出琴乐审美思想“和”者、可见诗经：“鹿鸣”（小雅）：“鼓瑟鼓琴，和乐且湛。”、“常棣”（小雅）：“妻子好合，如鼓琴瑟。兄弟既翕，和乐且湛。”《左传·昭公元年》则是最早论述琴乐的平和者：“于是有繁手淫声，湮心耳，乃忘平和，君子弗听也”，后继者主要为宋朱长文《琴史》：“尽其和以至其变”。最早提出“润”者为唐薛易简《琴诀》：“常人但见用指轻利，取音温润。”最早提出“远”者为嵇康《琴赋》：“然非夫旷远者。不能与之嬉游。非夫渊静者。不能与之闲止。非夫放达者。不能与之无吝。……微音迅逝。远而听之。若鸾凤和鸣戏云中。”

第三节 文献探讨

一· 蔡仲德《中国音乐美学史》

蔡仲德（1937—2004），浙江绍兴人，著名音乐美学研究学者。

1960年8月毕业于华东师范大学中文系。为前中央音乐学院音乐学系教授、博士生导师，全国音乐美学学会理事、冯友兰研究会常务理事，同时为中国音乐美学研究学者。

蔡仲德的《中国音乐美学史》，对《溪山琴况》作者徐上瀛的生平进行了详细的考证（2000：718—720），包括其生卒年份、家庭背景、生平活动范围、思想状态及《大还阁琴谱》成书过程。例如：篇中提出据其考察，“徐上瀛一生的活动地域在古之吴越（今之苏南），主要活动时期则是在明末，即万历、崇祯两朝。”（2000：720）同时强调《溪山琴况》具有重要美学价值，“琴况的主旨不在提出范畴体系或美学体系，也不在一般地论述风格意境，而在把‘淡和’风格、‘正始风’当作审美准则，用以排斥俗乐”。（2000：738）

有关《溪山琴况》的审美观，作者蔡仲德藉由清末琴家杨宗稷在《琴学丛书·琴话三》篇中论及《溪山琴况》时所提出的三个观点¹⁹，引出作者蔡氏的提问：《琴况》之“况”其义何在？其内在联系为何？其主旨为何？

¹⁹ 三个观点所指为：《琴况》二十四则 1.意义精微，2.笔墨冗长，3.阅者苦之

蔡提出（一）“《琴况》乃取状况、况味之义。由此可知，《琴况》之所以名为《琴况》，意在将琴声、琴乐作为对象进行审美观照，玩赏其状况、意态，品尝其况味、情趣，而尤其重在品尝其况味、情趣。”（1995：721）

（二）二十四况之间的内在联系，则是形与神的关系。琴声应有的状况、意态，是形，后十五况所提出的美声要求即是。琴乐所具备的得况味、情趣是神，前九况所体现的琴乐情趣即是。“神是统帅，故论形而有神贯穿其中；但神不能离形，故论神尚须论形，这就是二十四况中的内在联系。”（1995：722）

（三）贯穿二十四况之间的精神亦即《琴况》之主旨，作者认为这个主旨是“淡和”，“淡和”源自于儒道两家的审美思想，主要延续自宋代崔尊度 and 明代严澂的琴乐美学思想。而这个主旨的提出，不在论述风格的问题而是把“淡和”这种风格建立为美的准则，一种审美标准、审美观照，用以排斥其它风格，排斥郑卫之音、时俗之乐。这样的思维虽然受到了严澂的“清和淡雅”审美观的影响，但徐与严的不同在于严澂拒收疾速的乐曲，但徐上瀛则认为迟速不可偏废，“**琴曲大体固贵乎迟，若迟而无速，则以何声为结构。**”（速）（1995：725）因此兼而蓄之。“在两者之间

有统一，但不是简单的‘一’，而是‘一与多’的辩证统一。”（1995：725）。

论及审美范畴，作者针对王耀珠提出：“二十四况每况为一个审美范畴、涉及一个美学问题、构成一个范畴体系或音乐美学体系，此说大可商榷。”（1995：721）蔡认为所谓“范畴”²⁰应该是某一学科或各学科普遍使用的基本概念，意为若论“范畴”一词，应具有某种共性或领域的含义。然而二十四况中，有些况味（如“和”、“雅”）在历史论述中确有共性，但有些则不具备这样的条件（如“亮”、“采”），所以不具备“范畴”的意义，不应称之为“范畴”。

再者，蔡还认为“《琴况》只在阐明各况所涉及的某些音乐美学问题（前九况体现一种精神、后十五况则论琴音音质的特定要求），而非一般性音乐美学问题，所以不能认同《琴况》视为一个美学体系之说。”（1995：722）因而提出“《琴况》为古琴艺术提出的是‘审美准则’、是‘正始风’标准、是一种‘风格’的论点。”（1995：724）

²⁰ “范畴是反映事物的本质属性和普遍联系的基本概念，一个范畴往往包含着一个具有内在联系的概念系统。西方的“范畴”(Prescription)与中国所用的“范畴”(Category)是两个相区别的概念。西方的范畴即是规范、法则，它是研究者所采用的一种态度或价值观，这种态度和价值观决定着他对某学科基本问题的解释，使他的行为自觉地与范畴所规定的原则相一致。中国的范畴则是一种分类法则，它是按照某学科或问题中最基本的内容来进行分类。中西范畴的差异是两种知识体系差异的突出体现，这一差异提醒我们不能原封不动的照搬西方音乐学分析的方法。”（楚小庆，2010：11）

蔡仲德提到《琴况》的主旨是“在于提出琴乐的审美准则，但在阐明每一况的具体要求，论述如何实现这些要求时，也涉及古琴演奏美学的问题。”（1995：726）提出了《琴况》的内容所涉及者为演奏美学的论点，对於《琴况》的演奏审美总结出四个关键：“弦、指、音、意”，此四者之间的联系呈现出一个重叠的层次，即弦与指、指与音、音与意，环环相扣的主客关系下连成一个链。其最重要的层面乃在音与意，因此针对音与意的概念，作者的阐述分为四个部分：“（一）论音意关系（二）论音之精义（三）论意之深微（四）论气为中介。作者甚至认为徐上瀛虽反对视音乐为单纯的技巧，却并非不重视音乐的技巧，而是对技巧提出了更高的要求。”（1995：728）

笔者以为蔡仲德与王耀珠对《溪山琴况》“范畴论”的观点相左，似乎是因为“范畴”一词立足点不同而产生的（有关细节在《溪山琴况探赜》文献探讨中详述之）。尽管如此，笔者仍旧认为《琴况》所提出的审美标准并不完全适用于所有类型的中国传统音乐，所以作为一个有共性标准方可视之为范畴论而言，《琴况》的审美被视之为范畴论是不恰当的，而这也说明了古琴艺术所具有的独特性。

又，蔡仲德肯定了《琴况》作为音乐美学一个重要指标之一的地位，但却提出了一个看似矛盾的论点：“古琴艺术之所以走向衰落，显然与历代琴论、与美学思想有关。强调‘雅’，强调‘德’，强调修身养性的伦理教化作用，历来有突出地强调一个‘禁’字。”（1995：746—747）禁有四禁：禁情、禁声、禁欲、禁变，蔡氏认为“《琴况》坚守四禁，反对变革，便是明显的倒退。”说明作者蔡氏认为古琴艺术走向衰落，归咎於此四禁，然而讽刺的是 2003 年古琴列为人类文化遗产之后就大热，琴乐艺术被认同，且受到重视的恰恰是其艺术本身所附带的这种传统审美思想所致。

在论述气为中介一篇之中，蔡仲德对“气”的解读分有两层含义：“一为生理之气，指气息、气势；一为心理、精神之气，指精神状态的气度。”（1995：732）个人以为若以演奏技术论，“气”还应该指音乐的流动性、流畅性，所谓的气韵生动。作者的论述仍停留在理论上的研究，并没有进入如何在演奏实践中展现“气”，或在琴乐演奏中如何将技术与“气”结合的论述。

蔡仲德的论述中国传统文化的特点是什么？提到“有人说可用一个字概括，就是‘礼’；有人说可用两个字概括，就是‘中庸’。其实，

礼是制度，是规范；中庸是哲学，是准则，二者不可分割，共同反映了中国文化的特点。……中和的发展便是淡和，这就是‘文质彬彬’、‘尽善尽美’，就是中国传统美学的特点。”（1995：749）但蔡氏认为准确地说，这样的论点不能称之为中国文化、中国美学的特点，而只是属于中国封建社会文化下的美学特点，亦即农业社会文化中的美学特点。今天的社会形态结构早已进入商业社会形态，如果传统美学思想不能改造，新的文化美学思维不能建立起来，那么现代化将成为空谈。作者蔡仲德也认为“《琴况》总结了历代琴乐审美经验，其演奏美学思想对今天的器乐演奏技术仍有借鉴意义。但已往的古琴艺术毕竟过于‘超逸’、‘不群’，过于‘孤高岑寂’，而与广大人民群众的审美情趣的距离过于遥远。”（1995：751）

个人以为艺术有层级之分，有雅俗之别，有寡众之异，也各具其艺术特质，如果为了投众所好，而改变其特质，那么艺术的本质也就有流失的危机。以古琴为例，作者认为应该要舍弃其“淡和”审美观，打破四禁的桎梏，才能使音乐得到解放。但若舍弃淡和，求之繁艳，势必离“雅”越来越远，如果舍弃古琴的“雅”，也就舍弃了其精致的本质，舍弃了其本源，那它还能是原来的古琴吗？其文化遗产的价值还能存在吗？个人以为

文化会走出自己路子，无需刻意地去安排，重点应该不是要舍弃什么，而是应该添加多一些元素的可能性。

蔡仲德在此处提出“《琴况》的主旨不在提出范畴体系或美学体系，也不在一般地论述风格意境，而在把‘淡和’风格，‘正始风’当作审美准则，用以排斥俗乐。”（1995：738）这点倒是很值得深思的问题，这段论述的提出，虽然主要针对王耀珠所提出的《溪山琴况》“范畴论”，来驳斥王的“范畴论”，但蔡认为《琴况》既不是范畴体系，也不是美学体系，而只是个人复古意识，排斥俗乐，霍然把层面完全转移到另一个面向上了。

然而，徐溪山确实有崇古的思想，但是否就此可定论为仅为排斥俗乐而产生的审美准则这样的说法，恐怕太过武断。毕竟《溪山琴况》的内容是非常细腻的，或许说是接续了严澂欲拨乱反正的时下风气为前提，而脱生出来的审美准则，更能体现《琴况》的精神吧！何况若单论《琴况》或许不足以称之为“美学体系”，但毕竟学者都认同《琴况》是自先秦一路下来的琴乐美学集大成者，也就是说《琴况》的思想是继承延续前人的思想，一脉相承而下的。既然如此，立足在自先秦而下的一体之下，称之为“美学体系”应该是可以成立的。

二. 修海林、罗小平《音乐美学通论》

修海林，1952 年出生於上海（祖籍山东）。1978 至 1983 年就读于中央音乐学院音乐学系，1983 年毕业。先后在中国音乐学院、中央音乐学院任教。曾任中央音乐学院音乐研究所所长等职、及河南大学特聘教授。

《音乐美学通论》一书中有《溪山琴况》的美学思想专论一篇（1999: 155—171）。在二十四况中，作者修海林认为主要的内容为“和”“静”“清”三况，而“和”况又是诸况中最重要的审美范畴，具有其它诸况不可替代的地位。其它二十三况是分别以“和”为主旨而发展开来的。“‘和’况，琴乐审美之首重者，与琴乐诸况之间存在着多方面的联系。”（1999: 165）所以整个《琴况》便是以“和”为中心，呈织网状的联系关系，各况彼此间有着相互的联系。例如“和”中有“静”、“静”中有“和”、“清”中有“雅”、“和”等等。

所以二十四况之间的内部联系是无法分割单独存在的一种审美关系。作者在论述“和”的审美概念，是不同於蔡仲德的（淡和）观点，修海林认为“通篇《琴况》所崇奉的音乐美的‘和’，是一种‘中和’之美，‘中和’的含义为中和之正音也。”（1999: 166）

修海林将《琴况》的审美定位为表演艺术论，“作为琴乐表演艺术理论的音乐美学专著，主要是从琴乐审美角度提出了自己的琴乐美学见解。”

(1999: 171) “《溪山琴况》通过对此二十四个古琴音乐审美范畴概念的阐发，以及对这些范畴在古琴艺术实践中的运用理论总结。” (1999:

155) “故轻重者，中和之变者，而所以轻重者，中和之正音也。这亦是从弦、指、音、意的演奏技术角度对琴乐之中和的追求。” (1999: 166)

可以看出作者是更多地认同於《琴况》的演奏实践意义，正如同作者提到

“这些音乐演奏的技术手段与音乐表现的有机关系出发所做的理论阐发，超出了前人的琴乐理论成就，构成其琴论中最具价值的部分。” (1999:

159) 强调《琴况》不同於前人论点的创见是在演奏实践这个议题上。

修海林也认为审美理论与演奏技术的实践之间有着至关重要的密切联系，“从音乐演奏的审美过程来讲，是通过音乐的演奏审美主体，在自身包括感知、想象、联想、意象在内的审美情感体验得到一种新的组合，是整个心灵受到一次新的丰富体验。个体人格的肯定与完善，以由此审美的创造性活动中建立起来，这就是音意与审美的谐和统一过程中所达到的‘和’的最高境界。” (1999: 159—160)

修氏在这里不仅涉及音乐审美的问题，还涉及到了音乐心理学的概念，作者并非突如其来的涉论心理状态问题，其实在论述〈琴况之审美意境〉篇中也提出了一些音乐审美的心理状态问题，例如“意境”：“意境是我国古典艺术美学思想中很重要的审美范畴……一般艺术理论视意境为艺术形象，是审美者主观情意与客观物境相互交融而形成的艺术境界。”（1999：168—169）但对中国传统音乐的审美而言，作者修氏认为有大量的作品，说明了音乐作品中的意境并不是这样的规律。例如琴乐中并非只对某些客观事物或景象的描写，才能获得所谓的“意境”，因为音乐是可以直接描写人的情绪、情感状态的艺术。

个人以为这是“情境”与“意境”结合而得的“意境”，这种“意境”包含了由主体（人）的主动想象，以及来自於客体（音乐或外物）引发的联想，所达致的一种境界感受，它涉及了人类细微深沉的心理活动状态。琴乐艺术的审美活动往往涉及很多意境课题，当然也就与心理状态有关联。

作者修氏认为《琴况》还有一个特点，就是“儒道互渗兼融”的音乐审美思想，“在《琴况》中，儒道审美观的互渗杂糅如同历史上儒道互补、互渗那样，经常是你中有我，我中有你，难以截然分开而共为一体。这恐

怕也是《琴况》音乐审美观的特征之一吧。”（1999：163）作者提出“和”况中的“神闲气静、蔼然醉心”，明显具有道家自得超然的音乐思想之痕迹与渲染。而“和”况中“理天下人之性情”，则具有儒家“中正平和”观思想的影响。其儒家思想中隐含了道家“大音希声”的意涵。但从儒家的角度出发后论及的“大音希声”，其实已经与原来道家的“大音希声”本质上相异了。

个人以为即便《琴况》的审美思想是儒道互渗，但主旨上仍旧偏向以儒为骨，以道为体的思想。因为“和”况是《琴况》的统帅，“和”的基本精神是更多偏向于儒家的“平和、中和”思想，甚至是对自身心性“养和”的要求，才有“理一身之性情，以理天下人之性情”之说作为统帅，然后期许达到更高的道家“淡和”，乃至“神闲气静、蔼然醉心”的境界，所以笔者认为是以儒为骨，以道为体的思想。

修海林还提出了一个有待审思的课题：“一个关于琴乐审美思想的历史价值问题，《琴况》中琴乐审美思想的历史局限以及在审美旨趣与理论特征中的反映，……就是重‘和’（中和）而轻‘情’，囿于‘和’而失于‘情’。”（1999：171）“在明中、后期，在充满着世俗情态格调的社会艺术思潮，无不体现了以真情为美的艺术审美旨趣。”（1999：172）

这世俗之情正是明清以来民间审美情趣所重视的一环，认为古琴艺术之所以衰微，正是因为脱离了所谓的世俗之情。此论与蔡仲德所论述古琴自明以后衰微的原因，有着雷同的论调。

个人以为古琴的脱俗美，正是因为它超脱于世俗。如为了普及而入俗，就会失去其最精致的部分。即便推广了，也就失去了其精髓。因前段已有论述，此不再赘述，且本研究的课题不在琴乐推广的议题上，本篇不拟针对此提出论述。

个人基本认同作者对《琴况》在阐述各况的审美理论时，常会将理论性审美思维与技术实践角度结合的论点；例如，在〈琴乐诸况之联系〉一篇中，论及“健”况，：“所谓‘响如金石，动如风发’就是运健于坚。但是行健的目的，仍如健况中所说，是为了於弦指之和中获得琴音的冲和之调，这是从演奏技术上求和的实例。”（1999：166）但在所谓的技术层面，作者在此只用了一句话“运健于坚”来描述“健”，也只用了两句话“指必甲尖，弦必悬落”来描述“坚”，但悬落如何可以产生“坚”，却未有进一步在演奏实践论或表演艺术层面深一层的阐述。又，“圆况中称‘不独吟猱贵圆，而一弹一按一转一折之间亦自有圆音在焉。如一弹而获中和之用，一按而凑妙合之机’可见，琴况之审美之‘圆’，是具有‘中

和’、‘妙全’之意的。”即便作者一再强调《琴况》是演奏实践美学，但于此，对“圆”况何以得“圆”的实践，在《琴况》文本论述何谓“圆”，却未见阐述。“宛转动荡无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆”，是徐青山对“圆”的描述、解读及实践之作法，作者未能深一步的阐述实践的论述，这是个人以为不足之处。

三. 王耀珠《溪山琴况探赜》上海. 上海音乐出版社

作者为北京中国音乐学院副教授。

本书主要内容归纳为（一）《溪山琴况》解注（二）《溪山琴况》定性分析（三）况字分析三个部分。与蔡仲德在《中国音乐美学史资料注译》中之《溪山琴况》注译不同，王氏并未对文本进行白话翻译，而是对重点字或词进行分析，透过分析来解读及引申理解《溪山琴况》的审美思想。以“远”况为例：作者提出“远”是關於作品表现力的范畴，指作品所蕴含的意境之域值，包括广度、深度等。

对阐述“意境”的概念时，作者引述叶朗《中国美学史大纲》说：“意境就是要超出有限的象，从而趋向于无限。这必然和远的观念相联系。”

（2008：9）作者引述了《庄子》、《文心雕龙》、《林泉高致》、《中国美学史大纲》、《世说新语》等书对“远”这一概念的解说，例如《林

泉高致》论山有三远，谓高远、深远、平远，高远之势突兀，深远之色重叠，平远之意冲融而缥缈。对应于琴乐体系上时，高远之境，至清至静，在时间与空间上有处独的绝对孤独感；深远是深刻性的表现，表现为乐曲深层结构的内涵；平远则是广远，是横向的空间域值，广阔的视野。

为建构起《溪山琴况》的审美体系，作者结合了非理性主义²¹研究方法、结构主义研究方法及差异质性分析法来进行《溪山琴况》的定性研究。结构主义让文本自己说话，从一个新的视角重新解读《溪山琴况》，“通过对字、词、句、段、章各个部分的结构分析，历时性的陈述转换为共时性的陈列，古人的音乐审美思维结构逐一呈现出清晰的脉络。”（2008：自序3）例如作者对“和”这个字进行了结构分析，认为“和”字的结构分为两个字根：“禾”、“口”，又根据“和”的古字“龠”，进行结构分析，根据“禾”与“龠”²²两个字根得到一个概念：“先民的原始观念中认为举龠能促使禾苗嘉成这样一种情况。”（2008：42）其所反映的是先民的宇宙观，认为用音乐祭祀天地、取悦神明，会得到神明的庇佑，以降甘霖，而使得稻作丰收，财富增加。简言之，音乐可以使财富增加。从我们可以理解，因为“音乐具有沟通神人的特殊功能，所以在原始观念

²¹ 非理性主义否定或限制理性在认识中的作用。“非理性的”这个术语，通常含有“为理性所不能理解的”、“用逻辑概念所不能表达的”等涵义。非理性主义往往将理性同直观、直觉、本能等对立起来。作者王耀珠认为古琴音乐艺术是属于感性的，因此理解琴乐艺术应该是从非理性角度进入的。

²² 龠，一种有两个吹孔的编管乐器。（王耀珠，2008：40）

中，音乐是农业政治的重要手段。因此我们读懂了一舜歌南风而天下治。”

（2008：47）的道理，因此也就能理解琴乐的审美将“和”居首的重要意义了。这是结构分析法在此篇章中运用所得的结果。

在审美定性论里，作者先沿着历史上对审美概念的发展，认为中国古代音乐审美鉴赏的历史，从“概念”到“范畴”的发展序列可以分成四个阶段²³，作者所谓的“定性”是与这四个阶段性的思维模式有着紧密的关系，也是因为这四个阶段性发展的概念，而定下“《溪山琴况》呈现给我们的是一种明代审美鉴赏范畴体系的特殊形式”的论调。（2008：89）“《琴况》已经把潜在语言背后的内容提到言语的层次，成为明确表达的内涵。这一点，是我们界定《琴况》作为审美范畴的主要特征。这种上升为理性的认识，是我们指认《琴况》具备范畴特性的主要依据。”（2008：91）

这段说明似乎王耀珠针对了蔡仲德不认同《琴况》作为审美范畴论的一番说明，但由于二者立足点不甚相同，造成二者之间的立论相异，在这个状况下个人仍旧认为《琴况》所提出的二十四况为二十四个审美标准，在琴乐审美思维的领域中或许已形成了定论及定性，且二十四况之间建立了内部的织网，互为依归。但就更大范围（中国传统音乐美学思想）来看，

²³（一）审美活动中基本概念的出现。（二）审美经验通过积累，形成概念群的出现。（三）对概念系统体系化的初步探索。（四）审美鉴赏中出现了基本概念范畴化。（2008：61-62）

某况或许成立，但并不是每况皆能成立，因此个人以为以琴乐为范围来谈的话，《琴况》作为琴乐审美的范畴论是可以接受的，但就整个中国音乐美学审美论来看的话，《琴况》作为范畴论就显得不太恰当。

本书是对《琴况》审美之演奏实践有较深着墨的一部专书论述，第一章所作的解注也主要是从音乐演奏角度切入，由於作者本身继承的是古琴今虞派吴景略及吴文光父子一脉，其本身亦具备了对古琴演奏上认知的基本条件，所以作者的论述所涉及的不仅是琴乐演奏的审美，也包含了演奏实践的论述。例如“要求左手按弦要有力，右手弹挑亦当以中锋用力为主，偏锋偶可用以丰富音色变化。”（2008：3）此观点是最接近本篇研究所关注及意欲阐述之方向。但王氏在很多地方只点到问题，并没有进一步提出具体的论述或解决的方法。例如“过弦的技术，连接的技术，都要连贯而无痕，手指与琴弦好像胶着在一起。”（2008：3）如何能连贯无痕、如何能让手指和琴弦胶着在一起？这也正是本篇研究将进一步探索阐述的课题。

此外，其中最引起个人注意的创见是作者一反古往学界认为《溪山琴况》的二十四条是受到司空图《诗品》之说而提出的。作者从二十四况中有“候”这一况，认为“徐氏特重气候说”（2008：158），“候”在音

乐上是节奏、是律动，也是生命节奏的表现形式，观照在“道”，“道之候，在一年中分为二十四节气，从宇宙论上看，人的音乐当与太和之气相统一，以二十四为其节。”（2008：159）所以作者认为这应当就是徐上瀛将《溪山琴况》分为二十四则的缘故。就此而论，作者认为在《诗品》中并没有看到上述之宇宙论观点，因此认为《溪山琴况》并不是仿照《诗品》的格式提出的。这个观点有创见也很大胆，但目前只能说这只是一种推论，不能算定论，因为作者佐证的观点还不足以论证《琴况》的二十四条和节气有密切的关联。

四. 苗建华《古琴美学思想研究》

作者苗建华，山东人，1963年生，1986年获河南大学音乐系学士学位；1991年获中国音乐学院音乐学系硕士学位；2002年在蔡仲德教授指导下获中央音乐学院音乐学系博士学位。现任中国中央音乐学院现代远程音乐学院副院长、副教授、硕士生导师。研究方向主要为中国古代音乐史、中国音乐美学史。

本书为笔者目前发现当代唯一一本专论古琴音乐美学的专书，全书分为上篇〈古琴美学与古琴命运的历史考察〉及下篇〈先秦至明清古琴美学文献研究〉。该书第八章第二节为《溪山琴况》中的美学思想（182—187）

研究专篇，此节对《溪山琴况》作了简介，并无特别创见。在《溪山琴况》审美思想定位上，苗认为《溪山琴况》“不像某些琴论那样脱离实践空谈美学问题，而是从演奏美学入手，对古代的演奏实践加以总结归纳，并以此为参照论述琴乐的审美原则，提出了一系列的美学命题。”（2006：182）

在提到二十四况，作者认同《溪山琴况》是仿效司空图《诗品》而作。对于《琴况》提出的“和”、“静”、“远”、“淡”、“逸”，有正始风思想，认为徐氏的言论明显的继承了儒家的传统审美思想，以“古雅”为美，以“和”为立足。

对于琴乐美学思想的发展，作者苗建华的创建在于提出了两个发展上显著的特征：“研究对象从注重古琴与外部的关系逐渐发展到关注其内部的规律、美学思想，从前期的相对自由，演变为后期的绝对禁锢。”（2006：9）这里所谓的禁锢，指的是明清时期琴乐美学思想表现在：“（一）以平和、淡和之审美观排斥不平之乐，完全否定古琴音乐的艺术性，提倡古琴禁声、禁变、禁清、禁欲。……（二）对古琴演奏者身份、演奏场合、演奏风格等规定，诸多禁忌。”（2006：9）

个人对作者在对琴乐艺术未来发展的走向所提出的观点，认为应该要抛弃传统的绊脚石，让艺术回归艺术本体，将文人派过多的附加摒弃，才

能看到艺术的本真。个人以为琴乐原本就属于文人艺术，文人音乐若过多的强调意境而忽略了音乐本体的艺术及技艺，确实会失去艺术的本真，但若过度的强调音乐技艺或舞台表演性，亦会偏颇而失去了这个艺术的底蕴厚度，因此在拿捏何谓适中，是应该要谨慎看待的。但作者认为传统是一种现代化发展的绊脚石，这样的论点，个人以为这是作者对中国传统艺术价值的偏见。艺术的本真就应该立足在其原本的民族传统文化上，才有其民族文化的价值，才有其与他不同的特质性。琴乐艺术若扬弃这块，将传统抛弃，那么也将失去其真正的价值。

第三章 以演奏美学角度释义二十四况

《溪山琴况》二十四况之释义，各家有的从字义或字形结构角度、有的从文字学分析角度、也有从音乐美学角度来进行释义，本章是以《琴况》文本之内容为本，从琴乐美学的角度分别对二十四诸况进行释义，特别是立足于“演奏实践美学”之古琴演奏审美要求为本所作出的释义，并对各家之解读加以比较。

本章分节以本研究第四章第三节，笔者对《溪山琴况》结构分析之结构组织区分为三个层级，第一节针对第一层“况”字及总况“和”况进行释义，第二节阐述释义第二层，从“和”况发展出的主要两况“静”况及“清”况，第三节则对其余二十一况释义。有关结构组织之详解，请参见第四章第三节。

第一节 “况”字释义及总况“和”

“琴况”二字所指即琴乐之状况、意态与况味、情趣，内容包含演奏技法、琴乐艺术、精神面向、琴乐意境、琴乐内容形式与风格，是一套完整的琴乐美学思想，以下首先针对“况”字梳理各家之言。

蔡仲德《中国音乐美学史》（1995）：“‘况’乃（琴音、琴乐）之状况、意态（形）、况味、情趣（神）。”（1995：597）《琴况》乃取状况、况味之义。由此也可知，《琴况》之所以名为“‘琴况’，意在将琴声、琴乐作为对象进行审美观照，玩赏其状况、意态，品尝其况味、情趣，而尤其重在品尝其况味、情趣。”（1995：721）

修海林、罗小平《音乐美学通论》（1999）：所谓“‘琴况’，即琴乐审美之况味。”（1999：155）

张法《溪山琴况美学思想体系之新解》（2007）：在词义上，况有四义：（一）事物呈现出来的面貌，所谓“情况”；（二）用一种比拟的方式把对象呈现出来，所谓以“以此况彼”；（三）对事物推进一层的认识，所谓“况且”；（四）对一种难于表达的东西的表达，所谓“况味”。

王耀珠《溪山琴况探赜》（2008）：“况”为琴学审美的基本范畴，是结构性的基本元素。

杜洪泉《溪山琴况之今用价值》（1996）：琴乐审美之况味，将琴声、琴乐作为对象进行审美观照，玩赏其状况、意态，品尝其况味、情趣。

“琴况”二字的含义，从琴乐的本体来看，笔者以为所指为琴乐审美之“理”与“趣”：即道理与妙趣，琴乐审美中被视为美的道理与该审美的趣味。在徐青山所著《万峰阁指法密笈》自序中提到“琴谱多究理，于指法常辩难，故少得其理与趣，而间尝以识之私心，以为密于笈而不可示人也。”（《琴曲集成十》，1982：445）可见其著《万峰阁指法密笈》之用心，是针对指法及演奏之道理、原理提出说明并解读其实践之原则，以达到琴乐之至理与妙趣，因此写下《琴况》。

笔者以为“况”字即为达到琴乐至理与妙趣的原则及方法，从而说明《琴况》为演奏实践美学之论述。以下笔者耙梳诸况所提出的理论论述，以阐述《琴况》的文字不仅为琴乐审美思想，更是琴乐的演奏实践美学。以下分列各况之原文及解读。

一曰“和”

稽古至圣心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴。其所首重者，和也。和之始，先以正调品弦、循徽叶声，辨之在指，审之在听，此所谓以和感，以和应也。和也者，其众音之款会，而优柔平中之橐龠乎？论和以散和为上，按和为次。散和者，不按而调，右指控弦，迭为宾主，刚柔相剂，损益相加，是为至和。按和者，左按右

抚，以九应律，以十应吕，而音乃和于徽矣。设按有不齐，徽有不准，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。如泛尚未和，则又用按复调。一按一泛，互相参究，而弦始有真和。吾复求其所以和者三，曰弦与指合，指与音合，音与意合，而和至矣。夫弦有性，欲顺而忌逆，欲实而忌虚。若绰者注之，上者下之，则不顺；按未重，动未坚，则不实。故指下过弦，慎勿松起；弦上递指，尤欲无迹。往来动宕，恰如胶漆，则弦与指和矣。音有律，或在徽，或不在徽，固有分数以定位。若混而不明，和于何出？篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微。若紊而无序，和又何生？究心于此者，细辨其吟猱以叶之，绰注以适之，轻重缓急以节之，务令宛转成韵，曲得其情，则指与音和矣。音从意转，意先乎音，音随乎意，将众妙归焉。故欲用其意，必先练其音；练其音，而后能洽其意。如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛；左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍（吟猱欲恰好，而中无阻滞），以绰以注，定而可伸（言绰注甫定，而或再引伸）。纡回曲折，疏而实密，抑扬起伏，断而复联，此皆以音之精义而应乎意之深微也。其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋恂恂。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，莫知其然而然矣。要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅，心手自知，未可一二而为言也。太音希声，古道难复，不以性情中和相遇，而以为是技也，斯愈久而愈失其传矣。

蔡仲德《中国音乐美学史》（1995）：“调弦以求和，以散音调弦，使音和谐……以按音与散音相调，使之和谐。”

王耀珠《溪山琴况探赜》（2008）：“和经由太古时期功能意义的‘神人以和’，到先秦音律之和，到音乐结构中的‘以他平他’，‘相成相济’等阶段，及至荀子的‘审一以定和’之阴阳和适论，和的意义从形式扩展到内容，不断的深化，但功能论、宇宙论的内涵始终贯穿着……和的最高境界为‘太和鼓鬯’，从本元论的高度，融合了儒家的中和与道家的冲和两种审美价值体系，表现为自然、社会与人自身的完美的协调性。”

谭家哲《论语与中国思想研究》（2006）：指出“‘德协神人’明显回指《尚书》中之‘神人以和’……，‘和’在古代中国，是人类存在至懿美至理想之道，一种存在之至高真实。”（2006：605），对于“和”，谭家哲解读为“中和”：“琴之道在‘中和’……，对古琴而言，这中和之音是其音之本然状态，……不以悦媚为务之音声，实音声中之德行，更是‘中和’这道理在音声中之体现。真正的音，如真正的人一样，非以其表现力为美，而是以平和、中正为美，如生活之平常与平凡那样，非表现中之美，而是德行之美。”（2006：637）谭家哲进而指明“‘中和’一词是从《礼记·中庸》而来的，《中庸》说‘喜怒之未发谓之中，发而皆

中节谓之和。中也者，天下之大本也，和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。’ ”（2006：606）谭以《中庸》的思想来说明“中和”，未感於物而动前，人本性本然之状态，叫做“中”；感於物而后动，但喜怒哀乐的情绪有所节制，叫做“和”。谭家哲也认为“和”的思想“即为古代乐之终极”。

吴钊《一篇出色的古典音乐》（1981）：“《琴况》所谓的‘和’，实即如何正确处理乐器、演奏技巧、音乐形式美、想象、风格、表现内容、意境、情趣之间的辩证统一关系，使它们熔铸成一个主题。”

李泽厚引用《礼记·中庸》说明“和”：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而中节，谓之和。”（李泽厚，2001：30）可知“和”的情绪状态是为中和、平和，进入心则其极致为太和，

曹莉芳《论溪山琴况的“和”与“合”》（2010）：“所谓‘和’，据《广韵》曰：‘顺也，谐也，不坚不柔也。’《中庸》云：‘发而皆中节谓之和。’《溢法》谓：‘不刚不柔曰和。’归纳上述典籍对‘和’的释义可以看出，‘和’的含义从审美的角度大略可归纳如下：声音旋律和谐、音韵中和、音乐思想中庸。”（曹莉芳，2010：33）同时曹也认为

“‘和’是一种无过无不及的势态，它不是静止的，而是不同对立审美要素运动矛盾中逐渐趋向一种中和之美。”（曹莉芳，2010：33）

最早提出琴乐“和”的概念之纪录是在《左传·昭公元年》（医和篇）：“……，於是煩手淫聲，惱堙心耳，乃忘平和，君子弗聽也”，指出儒家以琴乐守禁养和这样的思想。医和强调“平和”的审美观，以平和为美，以平和的音乐为美的音乐，其出发点在于平和的音乐对人的身心是有益的。因为强烈激情的音乐会引起人情绪的激动，忧伤的音乐会引起人情绪上的伤感，过度欢快的音乐会引起人过度的兴奋，因此唯有平和中庸、不过度悲伤或兴奋的音乐，可以使人保持心情的稳定、适性及理性，对人不但能创造健康而有益，同时因为人的情绪能保持一定平稳、平和，其思想、行为也自然能修正在中庸、平和的状态，此使得个人品德达到最高境界，也使得社会国家和乐，所谓“修身、齐家、治国、平天下”，是儒家思想中个人生命的完成。

“早在春秋时代（前 770—476），伶州鸠就有声相应曰‘和’的主张，认为音乐是一些按一定规律组合成的逻辑化的特殊声音，也就是‘和’。”（吴钊，1981：19）汉桓谭《新论·琴道》：“琴

之言禁，君子守以自禁”、《白虎通》：“琴者，禁也，所以禁止淫邪，正人心也”也同样是提出了‘禁’的琴乐思想。汉蔡邕《琴操》提出：“昔伏羲作琴，所以御邪僻，防心淫，以修身理性，返其天真也。”更说明了琴乐是用来修身理性的，其目的在使人回归到人本原的天真。所谓“禁”，是禁欲，就是要以琴乐的平淡、淡和来释人之躁气，化其妄念，正人心，使人思无邪（禁止淫邪），来怡情养性、修养品德，使行为规范、灭私欲，同时也藉着音乐作品背后的故事赞美圣人的品德，使人相信并崇尚，进而仿效圣人的品德，如此即达到教化的目的及自我生命的完善。

《琴况》中“和”有四层的含义：第一层含义主要提出的是音准、音高、校音的概念；第二层含义乃指琴乐“和合”的意义；第三层含义为儒家“平和”、“中和”的意义；第四层乃指道家“冲和”之含义。

第一层含义主要提出的是音准、音高、校音的概念，尽管《琴况》的“和”涉及精神、意境上的审美概念，但在一开头已提出“指和”与“音合”的要求，说明必须先将音准调至和谐。“**和之始，先以正调品弦此所谓以和感，……以和应也。**”

校音是一切乐器演奏操作前的基本动作，在“和”况的第一个层面里又将调音的“和”区分出三个分类：散和、按和及泛和。“**散和者，不按而调，右指控弦，迭为宾主，刚柔相剂，损益相加，是为至和。**”在这里“和”非常清楚地指出了校音的概念以及校音的实践做法，首先要以空弦相校应和；“**左按右抚，以九应律，以十应吕，而音乃和于徽矣。设按有不齐，徽有不准，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。**”其次以散按相校，最后再以泛音相校，必须是散和、按和及泛和三和皆校和的状况下，方可称之为至和。散音和，按音不和，便不能称为至和。

再者“和”并非只是一种感觉上、精神上的平和而已，它是经过“审音”的要求，“**循徽叶声，辨之在指，审之在听**”，也就是要在耳听音准达到确实和谐的要求，是为实际的和谐，是物理性上的和谐，是震动频率上的和谐，这种和谐的辨识是透过听觉感受到的，这当然也就说明了《琴况》认为耳朵对辨识音调是否和谐的听力能力是需要被训练的。但是还有一种可能性，就是乐器制造不够精良造成音位的偏差，要如何审知？《琴况》云：“**设按有不齐，徽有不准，得和之似，而非真和，必以泛音辨之。如泛尚未和，则又用按复调（tiao——笔者按）。一按一泛，互相参究，而弦始有真和**”。由于徽位的产生是依据泛音而来的，所以如果在徽上打

不出泛音，就说明制琴过程“徽”的安放位置是有失误的，故需要先校正乐器。

第二层含义乃指琴乐“和合”的意义：演奏者本体与音乐本体的相和、乐曲的内容与琴本身之客体的相和，包括“弦与指合”、“指与音合”、“音与意合”，从指到音到心的不同层次，最后提出了心手相合的概念。在“指与音合”的概念下，含有音准要和、节奏要和、指法和要、乐曲章法要和的概念。另外通过对琴音的体验和领悟，得到琴乐审美意境中的声外之意、弦外之境，是“音与意合”的含义。

“和”况中讲：“其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂凝雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，莫知其然而然矣。”描述了人在音乐审美过程中，借助于内心的想象、联想及情感意境的丰厚体验，实现琴音与所表达内容相和，演奏者与欣赏者的情感相和。从这类具有情感强度的内在体验来看，《琴况》之“和”也蕴积着非常动人的情感力量，这也是《琴况》在“和”况的审美意识中，超越了儒家社会伦理意义，颇有意味的精华部分。这个部分之和是由音乐所引领带入的想象空间，进入意象空间之和，即神游太虚的精神境界。这说明徐氏虽然强调音乐演奏技术性上的要

求，但所更看重的仍旧是意象精神面的感受，对于音乐演奏技术层面上的要求，主要是为了配合达到让音乐能进入更高层次精神灵性上的境界。

第三层含义为儒家“平和”、“中和”的意义：《溪山琴况》首先奠基在儒家崇古、敬德、修身养性、教化天下之人的平和、中和的大方向上，《琴况》为首的“和”况所提出的“和”，在开篇第一句“稽古至圣，心通造化，德协神人，理一身之性情，以理天下人之性情，于是制之为琴……和也者，其众音之款会，而优柔平中之橐龠乎？”此反映了儒家强调的修身养性的立场，认为琴乐的平和，足以理个人之性情，乃至足以理天下人之性情，而能达到神人、圣人的品德的论述。“理一身之性情，以理天下人之性情”，肯定了音乐具有对人感化、教育的作用，及对社会教化的功能。再者，所谓“乐之务，在于和心”，“乐者，审一以定和……所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方。”（《史记·乐书》）

儒家的“和”是为“平和”，“平和”中具有了中庸的概念，即“乐而不淫，哀而不伤”（《论语·八佾》），就是要求音乐的情感表现要有所节制、适度、平衡乃至阴阳协调。音乐的主要功能是对人的心性具有陶养的功能，而不是娱乐及满足感官的感受，因此平和、中和的雅乐才是值得推崇的。“平和”与“中和”的潜

在意涵，其实说明了人存在於宇宙中，必然与周遭的一切有相互依存的关系，此即为物与物、物与人、人与人之间的共存的关系。是一种相对应的关系，而不是单一的存在，因此“和”是人与宇宙万物存在相融的最佳境界。这种对生命境界最高的要求，是藉由“琴”的艺术来完成的，即通过从器（弦与指合），到人（指与音合），到精神（音与意合）的过程来完成的。

除此之外，《琴况》之“和”还包括了在音乐审美中提出的“中和”音乐观，此主要体现在音乐表现适度、适中的一面。“和”况讲“**弦欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不驰。**”体现了音乐表现中节有度、守有序的“中和”审美意识。其审美意识实际上也是受先秦以来儒家“中和”音乐观的影响，对音乐感情的表现起着一定的束缚与限制的作用，也是宋明理学思想在《琴况》中的体现。

第四层乃指道家“冲和”之含义：《琴况》之“和”的审美理想其中也带有道家音乐思想强调琴乐审美中的“**性情中和相遇**”，追求“**神闲气静、蔼然醉心**”的超然自得状态中达到“太音希声”的古乐境界。“和”况最后一段写到：“**要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓管，心手自知，未可一一而为言也。太音希声，古道难复。不以性情中和相遇，而以为是**

技也。斯愈久而愈失其传矣。”强调了琴乐审美中的“性情中和相遇”，追求“神闲气静、蔼然醉心”的超然自得状态中达到“太音希声”的古乐境界。故说《琴况》音乐美学思想具有儒、道互渗兼融的特点，其理论根据即在此。而“道家从自发辩证法角度发展了这种观点，老子认为‘有无相生……声音相和’，所以‘和’就是出于内在矛盾中的声音——有声与无声的对立与统一。”（吴钊，1981：19）道家的“和”的对立与统一，也包含了琴与人的关系，琴与大自然、宇宙的关系的和谐。道家的琴乐基本思想主要在“冲和”、“太和”，是一种无可言喻的“至和”。道家认为的“至和”，主要存在在这音希声简的空间里，或可说虚空。人能透过琴乐进入一种虚空境界而与宇宙大自然混而为一，达致至和的状态。

“与天和者也；所以均调天下，与人和者也。与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天乐。”（《庄子·天道》）所说者皆为一种与宇宙相和，非感官、感性感受的产物。“大音希声”及“天乐”的境界对应应在琴乐上，呈现为简静虚声，在虚虚淡淡听之若有似无的虚空之间，体会“太和”的境界。

第二节 “静”况、“清”况释义

“和”况之下，发展出两条重要的况味审美思想，即“静”与“清”。

而这两况成为其后数况发展之两条主轴。以下分述此二况之释义。

一曰“静”

抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声恶乎得静？余则曰，政在声中求静耳。声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静，此审音之道也。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手指物挠，以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如热妙香者，含其烟而吐雾；涤界茗者，荡其浊而泻清。取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎嚣，弦上恰存贞洁，故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光发外，有道之士当自得之。

“静”况包含四个层面：环境之静、指上之静、内心之静及精神入静。

环境之静易解，意指弹琴需要寻找幽静不吵杂的环境，如果于喧闹纷扰嘈杂的环境下弹琴如何可得宁静。指上之静与内心的宁静则有互为因果、互相影响的效应。静由中出，意即先求心神的宁静后，指上便能去其躁气而得手上之静。然而，环境清幽与否，有时又会影响心神的宁静，所以这三

者产生相互影响的关系。心静之后便能进入神静的状态，乃至神游太虚。

四个层级为由外向内，此即外在环境对人的影响，造成指静与心静的结果，

指静与心静互为因循，但唯有心能入静后，神才能入静而神游太虚。表(2)

罗列诸况有关“静”之论述：

表(2)：诸况有关“静”之论述

和	神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅。
静	政在声中求静耳。
静	声希则知指静，此审音之道也。
静	所谓希者，至静之极。
静	约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。
静	取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心。
清	心不静则不清。
淡	焚香静对。
淡	每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎器，虚徐其韵，所出皆至音，所得皆真趣。
雅	修其清静贞正。
雅	但能体认得“静”、“远”、“淡”、“逸”四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。

(陈雯制表)

关于琴乐“静”的审美之论，早在嵇康《琴赋》(《嵇康集校注·卷二》)中已提出“非夫渊静者，不能与之闲止。”形容琴乐之特质是“性洁静以端理，含至德之和平”。唐代薛易简亦提出“简静”：“弹琴之法，必须简静，非谓人静，乃手静也。手指鼓动谓之喧，简要轻稳谓之静。”《溪山琴况》在宋代崔尊度“清丽而静，和润而远”的基础下，提出琴乐审美

“静”的要求。“静”的意象审美主要呈现在“希声”的概念中，所谓“希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。”（静），老子《道德经》说“大音希声”，意指音乐的至高境界是幽静无声，所谓“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微”（《老子·十四章》）。张清治也提出“琴境惟静，是境界者，亦静界也，守拙乐静，境界自来。”（张清治，1993：72）。“大音希声”的“希声”指的是“无声”、“微弱的声”或“稀少的声”，对应在琴乐上基本都脱不开“静”的概念，而《琴况》之意象审美首重者则为“静”，认为“审音之道”在希声、在指静、在声静。“静”况之“所谓希者，至静之极”，“至静”与“希声”是一体两面，一如庄子的逍遥游境界，“这种逍遥游是无所待，从而绝对自由。它忘其肝胆，遗其耳目，死生无变于己，……这是一种莫可阻挡的自由和快乐。”（李泽厚，2001：130）至静之极才能在意象中神游，通乎杳渺，而至静之极方可进入“坐忘”的境地。

《溪山琴况》除了有专况探讨“静”之审美及实践外，亦有多况论及“静”之意蕴。而此所谓“静”也指内心状态的沉静、宁静，内心的沉静、宁静发于表，在手指上呈现音色的“静”为指静。所以心不静，则指不能静，指不能静，则音不能清，所谓“心不静则不清”（清），是谓指静、心静、音清是环环相扣的关系。而在音乐演奏实践本体上，个人以为《琴

况》所谓之“静”，还包含有音色之静、音乐之静、内心之静等多重之内涵。

“静”与“清”二况虽单独存在，但彼此之间有为互相影响的关系，以下为“清”况之释义。

一曰“清”

语云“弹琴不清，不如弹箏”，言失雅也。故清者，大雅之原本，而为声音之主宰。地而不僻则不清，琴不实则不清，弦不洁则不清，心不静则不清，气不肃则不清：皆清之至要者也，而指上之清尤为最。指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。两手如鸾凤和鸣，不染纤毫浊气；厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声：此则练其清骨，以超乎诸音之上矣。究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在，斯则流于浊矣。故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其终曲之雅趣。试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，澹然山涛，幽然谷应，始知弦上有此一种清况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣。

“清”：清越、坚实、音调清。王耀珠解读“清”的意旨为“清实，依靠指力才能造就具有穿透力的清音；……调清，在抚弹中，将节奏、旋律、乐章的安排都与贞静宏远的艺术目的自然实现紧密结合在一起，这就是清。”（王耀珠，2008：8）王耀珠认为“清”所指为“心清”、“气清”；“心清：指心无杂念，精神超越乃神清。气清：指情性与情趣，气质清雅，趣味清高。”（王耀珠，2008：8）

“清”者，“大雅之原本，声音之主宰。”“（1）指清，指下发音坚实、清越。得指清之法为：1.指求其劲，2.按求其实，3.手不下徽，4.弹不柔懦（2）清调，得清调之法必以贞、静、宏、远（中正、宁静、宏大、深远。）”（蔡仲德，1995：607）为度，最后达致清新之感。此处所涉及的要求主要为“和”况中“指与音合”的诉求。

个人以为“清”况可分为四个层面来看：琴器之清、指上之清、曲风之清（调清）及神气之清。要发出清越、清亮的声音，首先是对琴器品质质量的要求，是谓琴器之清。所谓巧妇难为无米之炊，如果乐器本身的品质不够精良，声音晦暗不明，当然就无法达到“清”的音色要求。然后能求指上清音；求其坚实清亮无杂音；指法要求下指有力、按弦扎实，再配合弹奏技巧的要求，便能得金石般清亮音色。虽然曲风之清，一在人的心

性气度，一在乐曲演奏的要求，但基本上琴器质清与指清皆是音响调清的基本因素，再加以人的心性以贞、静、宏、远来培养其气度，以及乐曲演奏节奏的缓急迟速运用之恰当，从容宛转，全其终曲之雅趣而得曲清。

从物质层面对乐器品质及弦质的要求，到人指上操作层面的要求，由指上有清音，才能演绎出曲调的清。但曲调的清却是奠基于人品的清，而人品的清为陶养所得，而非单靠指上技巧所得。能达到这个层级，方能体会曲调的清，清音引人入胜，感受“澄然秋潭，皎然寒月，澹然山涛，幽然谷应，令人心骨俱冷，体气欲仙而乃进入神清的境地，神游清虚的境界。”

（清）个人以为《琴况》“清”的解读，在音色上为“清亮、清透”的含义，在曲调上为“清新”之义，在人品上为“清高”之义。

第三节 其余二十一况释义

本节依《琴况》文本之次序，分述自第四况“远”况以后之二十一况：

一曰“远”

远与迟似，而实与迟异，迟以气用，远以神行。故气有候，而神无候。会远于候之中，则气为之使；达远于候之外，则神为之君。至于神游气化，而意之所之玄之又玄。时为岑寂也，若游峨嵋之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致。盖音至于远，境入希夷，非知音未

易知，而中独有悠悠不已之志。吾故曰：“求之弦中如不足，得之弦外则有余也。”

“远”：“音至于远，境入希夷”，抽离音乐形而下的本体，在一定的距离下，从音乐本体所引起产生的神游想象空间，体现内心境界，是为“音与意合”之表述。“‘远’是关于作品表现力的范畴，指作品所蕴含的意境之域值，包括广度、深度。”（王耀珠，2008：9）王耀珠《溪山琴况探赜》论及“远”的境界，认为一为静态，一为动态，引人入胜；另又提出“远有三境：一，高远之境，至清至静；二，平远、广远，是横向的空间域值，旷阔的视野；三，深远，深刻性的体现。”（王耀珠，2008：10）

如果将“迟”界定在速度、节奏的概念上，那么“远”则是定义在一种时空的距离，这又不是一个实质的距离，而是精神上的距离，是一种抽离。速度和节奏与呼吸有关系，所以节奏、速度有快有慢，在琴意深远之处，亦有缓有急，但不以节奏节之，而是以音乐的情感抒发为主导，是心有所感，进入神游的层面，是在节奏以外的，所以是精神的远行，即进入琴意深远之处，使人进入玄妙莫测、无所不至的境界。

“远”在音乐演奏本体上的实践，个人以为主要呈现在“气”与“速度”的变化两个要点上，所谓“会远于候之中，则气为之使”以及“倏缓倏速，莫不有远之微致”，是为“神远”、“时空的距离”的含义。

第五况为“古”，主要做“古雅”解：

一曰“古”

《乐志》曰：“琴有正声，有间声。其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅、颂之音，古乐之作也；其声间杂繁促，不协律吕，谓之间声，此郑卫之音，俗乐之作也。雅、颂之音理而民正，郑卫之曲动而心淫。然则如之何而可就正乎？必也黄钟以生之，中正以平之，确乎郑卫不能入也。”按此论，则琴固有时古之辨矣！大都声争而媚耳者，吾知其时也；音淡而会心者，吾知其古也。而音出于声，声先败，则不可复求于音。故媚耳之声，不特为其疾速也，为其远于大雅也；会心之音，非独为其延缓也，为其沦于俗响也。俗响不入，渊乎大雅，则其声不争，而音自古矣。然粗率疑于古朴，疏慵疑于冲淡，似超于时，而实病于古。病于古与病于时者奚以异？必融其粗率，振其疏慵，而后下指不落时调，其为音也，宽裕温厉，不事小巧，而古雅自见。一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌令人有遗世独立之思，此能进于古者矣。

“古”：“音淡而会心者，其声不争者，古雅也。”（古）古调合于律吕是为正声，此处即意指古雅、雅正之音，可感于心而非仅只媚耳的音乐而已，具有“宽裕温庞、不事小巧”的性格。此应指“音与意合”，指下之音应达到其声不争，其音不繁促的古雅风范。“如何区分时古，徐上瀛提出了他的界定法，一是形态，一是功能。”（王耀珠，2008：11）王耀珠认为时古之辨，即雅俗之分。

“古”况有两个层面，一个是对音乐本体的要求，正直和雅，其声不争，宽裕温庞，不事小巧，音淡会心。另一个层面为音乐想象空间，一种遗世独立的感受。这两个层面看似没有涉及到演奏技术层面的审美观，但“‘争’字，目的是媚耳，即满足感官需要，给人以快感。”（王耀珠，2008：12）感官的满足亦即属于技术层面的审美要求，所以“古”况仍涉及演奏审美的实践问题。在音乐本体之演奏实践上的“古”，个人以为《琴况》要求的是“不事小巧”，不过度地将音乐复杂化，不过度地强调细小之变化使得音乐过于繁复，而保留音乐古朴宏大的质感，是为“朴拙”、“古雅”的含义。

第六况为“淡”，“淡”是进入“静”的重要条件之一。

一曰“淡”。

弦索之行于世也，其声艳而可悦也。独琴之为器，焚香静对，不入歌舞场中；琴之为音，孤高岑寂，不杂丝竹伴内。清泉白石，皓月疏风，修修自得，使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之谓澹。舍艳而相遇于澹者，世之高人韵士也。而澹固未易言也，祛邪而存正，黜俗而归雅，舍媚而还淳，不着意于澹而澹之妙自臻。夫琴之元音本自澹也，制之为操，其文情冲乎澹也。吾调之以澹，合乎古人，不必谐于众也。每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎嚣，虚徐其韵，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟赏，喟然云：“吾爱此情，不求不竞；吾爱此味，如雪如冰；吾爱此响，松之风而竹之雨，涧之滴而波之涛也。有寤寐于澹之中而已矣。”

“淡”：孤高岑寂、不絀不竞，不繁复、不媚耳、不着意、不刻意做出来的淡，在澹泊的情境下自得之淡。犹如焚香静对，乐音稀疏，不躁不急，不艳不媚，达致一种孤高不流俗的气质，守着岑寂的品格。所求者，“音与意合”之淡味。“琴乐非是以声取胜，而是以气韵胜。此淡为冲淡，是从内心冲突中产生的深刻性与丰富的体现。”（王耀珠，2008：14）

“淡”况涉及两个层面：琴音、琴趣。琴音所指乃是琴器本身的乐器音色及弹奏者所演奏出来的音色，而后者事实上又会直接牵涉人的心性层面。琴趣所指为琴乐的趣味，亦即音乐在淡味中的想象空间所引发人感受上的趣味。在中国传统音乐审美中唯独琴声的审美要求是越淡越有味，由疏淡的音符、淡静的清韵引人入胜，所谓“夫琴之元音本自淡也”即是。由於古琴的琴弦长，震动波缓而长，宜於在逐渐淡去却连绵不绝的音波震动中制造出细腻的音韵变化。

“‘淡’其对立面为艳，即热闹。……乃微妙玄通之别解。”（王耀珠，2008：13）个人以为“淡”之演奏实践在“舍”，舍艳，所谓“舍艳而相遇于澹”，舍去人耳目感官快感之艳，是为“疏淡”、“清淡”的含义。

越淡则越有恬味，《琴况》第七况是为“恬”。

一曰“恬”

诸声澹则无味，琴声澹则益有味。味者何？恬是已。味从气出，故恬也。夫恬不易生，澹不易到，唯操至妙来则可澹，澹至妙来则生恬，恬至妙来则愈澹而不厌。故于兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。及睨其下指也，具见君子之质，冲然有德之养，绝无雄竞

柔媚态。不味而味，则为水中之乳泉；不馥而馥，则为蕊中之兰芷。吾于此参之，恬味得矣。

“恬”：淡之至妙之处，从气出之味，“不味而味，不馥而馥”。恬是一种后韵，在疏淡之间宣淌出来的意韵，所谓“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”是为“音与意合”。

“恬”况看来似乎涉及两个层面，但实则为内外相通的一个层面，即君子冲然有德之质，以及不味而味、不馥而馥，自然天成，不矫情装饰的无味之味。“恬”并非由指下音色或刻意做出来的音韵而得，所谓“味从气出”。“恬”是从人的心性出的，是故需养其情性。所养情性为何？曰冲然有德之君子之质也。越是疏淡的声音，则越可见这种冲和、平和、中和、淡和的音韵，是故越淡则越恬。“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”透露出强烈的“和”的审美思维，冲和、平和、中和、淡和的恬味。

“琴乐的审美对象，其本元为气，观气而生恬。”（王耀珠，2008：15）所谓气韵生动，王耀珠引述叶朗《中国美学史大纲》提出气的三层内涵：艺术家的元气、艺术作品的元气、作品表现对象的元气。即艺术家的

生命力、艺术品的生命力和艺术作品中所描绘的表现对象的生命力。个人以为“恬”在音乐本体的实践上应掌握的是“自然”，本源的天性，是具有“回味无穷”的含义。

《琴况》第八况是为“逸”况。是指超逸、安闲自如、潇洒不群、安闲潇洒的气度。

一曰“逸”

先正云：“以无累之神合有道之器，非有逸致者则不能也。”第其人必具超逸之品，故自发超逸之音。本从性天流出，而亦陶冶可到。如道人弹琴，琴不清亦清。朱紫阳曰：“古乐虽不可得而见，但诚实人弹琴，便雍容平澹。”故当先养其琴度，而次养其手指，则形神并洁，逸气渐来，临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖，有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣。所以得之心而应之手，听其音而得其人，此逸之所征也。

“精神与技术均超越了必然的制约，达到了艺术创作与表现上的自由，即庄子所谓的逍遥。”（王耀珠，2008：16）这种音乐上逍遥的审美，是谓逸气。一旦人具备了潇洒的逸气，则音乐演奏上的潇洒不期自来，音乐

上自然体现出一种超然不俗，安闲自若，潇洒不群，清高绝俗，不拘世俗的逍遥风范，是“音与意合”的要求。

“逸”来自於一种潇洒而又安闲自如的内心精神状态。“逸”况之超逸本为与生俱来的一种品质，但亦可自陶冶而得。所以虽然“逸”况包含先天具有或后天养成，笔者以为实为一个层面，因为不论先天具备或后天养成，超逸之音皆是由心性而出。因此，在音乐本体的实践上，“逸”的实践还是回归到同一个面向上，就是人的自身本性，即所谓“本从性天流出”，是为“飘逸”、“潇洒”、“洒脱”的含义。

《琴况》第九为“雅”况，本意有正统之意，引申后具典雅的含义。

一曰“雅”

古人之于诗则曰“风”、“雅”，于琴则曰“大雅”。自古音沦没，即有继空谷之响，未免郢人寡和，则且苦思求售，去故谋新，遂以弦上作琵琶声，此以雅音而翻为俗调也。惟真雅者不然，修其清静贞正，而藉琴以明心见性，遇不遇，听之也，而在我足以自况。斯真大雅之归也。然琴中雅俗之辨争在纤微？喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁

则俗，种种俗态未易枚举，但能体认得“静”、“远”、“澹”、“逸”四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。

“雅”：体现出静、远、淡、逸的品味，有正始风。《康熙字典》载《尔雅疏》，对雅的解释为：“雅，正也。”并注：“雅，正也。言今之正者，以为后世法。”《荀子·荣辱》曰：“正而有美德者谓之雅”。

“雅的本义是指古代中夏地区的语言和语音，亦指周王朝的官话。按诗经的分类，雅又指宫廷音乐。它有正统的意思，与各地方言和地方音乐对举。”（陈詠明，1992：136）其后延伸有典雅、高雅的含义。是为“音与意合”的要求。

“雅”况涉及两个层面：心性、指法运指。“雅”之本义原有正统、正始之义，於此则衍生出清静贞正之音的含义，修其雅度，以琴明心见性。如果能得静、远、淡、逸之况味，则便得“雅”况，所以“雅”况总结以静、远、淡、逸解之。“雅品，正统音乐，主旋律音乐。雅品有二类，第一类是古雅，（内容分为三种，传统的正统音乐、传统的民间经典、变雅），第二类是新雅乐。……固守雅的音乐品格，首先是要修养人格，做到清静贞正，再者要端正自己的艺术观，藉琴来表明自己的心迹，实现自我。”（王耀珠，2008：18）

在运指这一层面，徐上瀛以反证法“俗”来说明“雅”的定义，“**喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗。**”（雅）上述文字可看出此处之“俗”，为“不善”、“不佳”的含义。个人以为“雅”在音乐本体的实践上，所应掌握的为去“俗”，即避免不善、不佳的手法，所谓“**俗情悉去，臻于大雅矣**”。那么“大雅”即是指具有“雅正”、“典雅”、“正统”、“朴质”的审美品味。

《琴况》第十为“丽”。二十四况中并没有“美”这一况味，而“丽”即为“美”。

一曰“丽”

丽者，美也，于清静中发为美音。丽从古淡出，非从妖冶出也。若音韵不雅，指法不隽，徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也。譬诸西子，天下之至美，而具有冰雪之姿，岂效颦者可与同日语哉！美与媚判若秦越，而辨在深微，审音者当自知之。

“丽”：清静中发出的美音，古淡而能感人心的声音。高天在《音乐治疗导论》中提出“‘美’是人的本质力量的对象化，体验到音乐的美，就能体会到生命的美，就能感受到生命的力量。”（高天，2006：23）这

说明了美是一种能产生生命原动力的一种无形力量。“丽品不仅为琴乐中具有形式美的意义，其结构基础是音色，是在清音与静音中产生的音乐美的美感。”（王耀珠，2008：20）所以“美”在此指的是能感人心的音乐，而不是让人只获得表层感官上（指视觉、听觉等）美的满足。这种美的感受得自指上清静、古淡的声音，而使人感受到内心的感动，亦即为“音与意合”的诉求。

“丽”况仅涉及一个层面，一种美的感受，音乐所带给人心灵上美的感动。而这种美不是媚俗的美，而是古淡、雅正的美。丽与媚的不同，最主要在“丽”是感人心，而“媚”是动人感官耳目而已。这种“丽”是在清静、古淡中发出的。而在音乐本体实践上，个人以为“丽”的实践在於“真诚”，发自内心之美善，而不是徒然模仿音乐表层技巧或形态的呈现而已。所以“丽”是“美”的含义，是感动人心的美的含义。

《琴况》第十一为“亮”，“清”与“亮”互为表里，清发中，亮发于表。

一曰“亮”

音渐入妙，必有次第。左右手指既造就清实，出有金石声，然后可拟一“亮”字。故清后取亮，亮发清中，犹夫水之至清者，得日而益明也。

唯在沈细之际而更发其光明，即游神于无声之表，其音亦悠悠而自存也，故曰亮。至于弦声断而意不断，此政无声之妙，亮又不足以尽之。

“亮”：金石声、光明、清亮，另有“游神于无声之表”之意。左右手指以坚实之力，使声音之发出有如金石声，清亮、光明。“音色明亮，由清实之音，产生亮的美感。”（王耀珠，2008：21）所诉求的仍未脱离“指与音合”的要求。

“亮”况涉及两个层面：运指、意象。指法清静坚实乃得亮，而在清静、清澈之音色中方可见细微的处理。而要达到处理细微的能力，则牵涉到内心对外界及内在感受的灵敏及充沛的情感。心灵感受的灵敏度，则与清静的心是互为观照的，因此在无声或弦声断而意不断的境界中产生无尽的意象空间。

个人以为“亮”在音乐本体实践上需靠“坚”来实现。右手指法触弦的“坚”，亦即所谓金石声。而声音的变化是有次第的，下指的瞬间得一“清”音，音色逐渐产生自然的变化，而发为“亮”音，再配合左手的音韵运指，将音乐的神韵表现出来，是以“亮”含有“显现”、“张显”、

“发出光芒”的含义。此是指声音的本质而言，将音符的音韵细腻表现出来之意。

《琴况》第十二是为“采”，是指神采之意。

一曰“采”

音得清与亮，既云妙矣，而未发其采，犹不足表其丰神也。故清以生亮，亮以生采，若越清亮而即欲求采，先后之功舛矣。盖指下之有神气，如古玩之有宝色，商彝、周鼎自有暗然之光，不可掩抑，岂易致哉？经几锻炼，始融其粗迹，露其光芒。不究心音义，而求精神发现，不可得也。

“采”：神采、精神，亦可视之为艺术生命的光辉。“清”、“亮”、“采”为一体三面，也即指、音、意三个层面的要求。“清”为指的要求，“亮”为音的要求，“采”则为意的要求。音乐的神采在心音意的和合之下，可得乐曲的精神、意念，是谓“音与意合”。得此，方可显现艺术生命的光辉。“光彩，艺术的光彩是艺术精神的体现，是艺术生命的光辉。”

（王耀珠，2008：21）

“采”为指下的神气，它建立在“清”与“亮”的基础之上。在反复锤炼“清”与“亮”的要求下，在含蓄中流露出的光采，虽不显耀眼光

芒，却亦掩抑不去自发的光采，这种光采是精神上感受的，而非感官上的感受。

“人琴合一，通过用指，造就清实之音，将生命的形式传达出来，具有生命形式的音乐作品，自然就有光彩”（王耀珠，2008：22）乐器上得“清亮”之音后，还必须处理音乐的内心情感感受、音乐章法起伏以及琴乐的义理，然后方可得“采”的本质。

个人认为“采”并非音色本质上的诉求。在音乐本体的实践上需靠对乐曲内质的体会，经过演奏者的内化后所呈现出来的面貌。所以其实践首先在于对乐曲有深入的理解，将乐曲的精华、光彩发挥出来，谓之“采”。因此“采”具有“精彩”、“光彩”的含义，是指音乐境界的精彩、光彩。

《琴况》第十三是为“洁”，洁净之意。

一曰“洁”

贝经云：“若无妙指，不能发妙音。”而坡仙亦云：“若言声在指头上，何不于君指上听？”未始是指，未始非指，不即不离，要言妙道，固在指也。修指之道由于严净，而后进于玄微。指严净则邪滓不容留，杂乱不容间，无声不涤，无弹不磨，而只以清虚为体，素质为用。习琴学者，

其初唯恐其取音之不多，渐渐陶熔，又恐其取音之过多。从有而无，因多而寡，一尘不染，一滓弗留，止于至洁之地，此为严净之究竟也。指既修洁，则取音愈希；音愈希则意趣愈永。吾故曰：“欲修妙音者，本于指；欲修指者，必先本于洁也。”

“洁”：严净，该有的音要清楚地呈现出来，不该有的杂音要一尘不染，这是对运“指”技巧的高度严格要求。音韵不足或取音过多，皆是弊病。因此所谓“严净”，即是对指法技术高度严格的要求，要求指法达到清晰、准确、不苟且、不含混、不画蛇添足的要求。是“指与音合”的要求。“洁”况涉及一个层面，即强调指法运指洁净的要求，掌握指法技巧的灵活、纯熟与清晰度。“简洁，简洁不是简单，而是一种表现本质的最美的艺术的风格……追求洁品，在修指与修心方面达到最高的清静的境界。”（王耀珠，2008：24）

在音乐本体的实践上，个人以为“洁”的实践落实在对指法动作的清楚理解，进而落实每个指法的基本功要求锻炼，是为“洁净”、“严净”的含义。

《琴况》第十四为“润”，建立在洁净的基础条件之上。

一曰“润”

凡弦上之取音惟贵中和，而中和之妙用全于温润呈之。若手指任其浮躁，则繁响必杂，上下往来音节俱不成其美矣。故欲使弦上无杀声，其在指下求润乎？盖润者，纯也，泽也，所以发纯粹光泽之气也。左芟其荆棘，右熔其暴甲，两手应弦，自臻纯粹。而又务求上下往来之法，则润音渐渐而来。故其弦若滋，温兮如玉，泠泠然满弦皆生气氤氲，无毗阳毗阴偏至之失，而后知润之之为妙，所以达其中和也。古人有以名其琴者，曰“云和”，曰“冷泉”，亦润之意乎？

“润”：中和、温润、无杀声、没有尖锐感的音声。“左芟其荆棘，右熔其暴甲。”指下音色有柔和感、圆融感，没有躁气，不会过刚或过柔，不会过强或过弱，是为求“指与音合”的诉求。“生气氤氲纯粹、有光泽，柔和，不刺耳，阴阳之气和而不分之貌。”（蔡，1995：622）“润是一种光泽之气”（王耀珠，2008：25）“润是中和之音之妙用之语，当有如下内涵：1·润是温润，是一种音色之美，也是音乐美的基本构成。2·润是中和之音的一种功能性的体现。3·润的对立面是躁。4·润的实现，手指技术十分关键。”（王耀珠，2008：24）

“润”在音色上的要求基本之呈现为“中和”、“平和”之音。在音乐线条的处理上，则要求的是线条的圆滑，不致过於黏腻、过於干涩或过於杀伐。此况涉及了两个层面，但两个层面皆属于对指法运指的要求，而一在音色（右手），一在音韵（左手）。个人以为从音乐本体实践的角度来看“润”，其实践在于右手下指力度的控制与掌握，以及左手按音坚实后并充分掌握按滑音的具体变化，使得音乐的声音给予人一种舒服愉悦的感受。是以“润”具有“圆润”、“圆滑”、“温润”的含义。

《琴况》第十五为“圆”，为“圆满”之意。

一曰“圆”

五音活潑之趣半在吟猱，而吟猱之妙处全在圆满。宛转动荡无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。吟猱之巨细缓急俱有圆音，不足则音亏缺，太过则音支离，皆为不美。故琴之妙在取音，取音宛转则情联，圆满则意吐，其趣如水之兴澜，其体如珠之走盘，其声如哦咏之有韵，斯可以名其圆矣。抑又论之，不独吟猱贵圆，而一弹一按一转一折之间亦自有圆音在焉。如一弹而获中和之用，一按而凑妙合这机，一转而涵无痕之趣，一折而应起伏之微，于是欲轻而得其所以轻，欲重而得其所以重，天然之妙犹若水滴荷心，不能定拟。神哉圆乎！

“圆”：圆满，婉转动荡、无滞无碍。“润”的要求主要呈现为音色的感受，而“圆”则就主要偏向对音乐线条的审美要求。“五音活潑之趣半在吟猱，而吟猱之妙处全在圆满。宛转动荡无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。……而一弹一按一转一折之间亦自有圆音在焉。”说明音乐线条的连绵，有一半的时候是靠吟猱装饰性指法的使用，使得在音符的转折处没有滞碍感，音乐的线条自然而顺畅，方可称得上“圆”。因此，此况亦为对“指与音合”的要求。

王耀珠认为徐氏提出“圆”的审美诉求，是因为佛学的背景：“《溪山琴况》将‘圆’作为音乐审美的重要范畴，主要得自于徐上瀛的佛学背景。佛教中称佛音为圆音，佛心为圆心，本心本觉为圆觉，佛乘亦称圆乘，最高果位之涅槃亦称圆寂等。圆字均有其特定的含义，既指圆形，也指圆满与圆通。”（王耀珠，2008：25）

个人以为《溪山琴况》完全是站在音乐的角度来谈论的，在此处并没有涉及宗教或心念的问题。虽然《琴况》作者有学佛的背景，但此处并未涉及“圆”与佛之间的任何联结，不能因佛教中称佛音为圆音就认为“圆”况是来自于其宗教背景，所以笔者以为“圆”况仍是在音乐演奏本位上的诉求。

“圆”况涉及三个层面，前两个层面专指左手按弦指法的技术层面要求，特别是针对吟猱手法：一为吟猱运指的圆融、圆满，动荡无滞碍，无论巨细往来皆圆滑顺畅；另一为吟猱的节奏时间，过短则韵味不足、过长则使音乐的线性流动支离破碎。琴乐韵味的体现主要呈现在左手的吟猱绰注所表达的趣味，所以说“半在吟猱”，因此对吟猱的圆融做出特别要求。第三个层面则从对吟猱圆润的要求外，更推及所有左手走手音时转折之间的音韵圆融，及左右手一弹一按之间的融洽的配合无间。

个人以为“圆”在音乐本体的实践上要求的是“**动荡无滞无碍**”，而“**动荡无滞无碍**”的实践法的基本落实於“松”劲，包括手指、手臂、肩膀及身体的放松。是以“圆”为“圆满”、“流畅”、“无滞碍”的含义。

《琴况》第十六为“坚”，坚实之意也。

一曰“坚”

古语云“**按弦如入木**”，形其坚而实也。大指坚易，名指坚难。若使中指帮名指，食指帮大指，外虽似坚，实胶而不灵。坚之本全凭筋力，必一指卓然立于弦中，重如山岳，动如风发，清响如击金石，而始至音出焉，至音出，则坚实之功到矣。然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声。否则抚弦柔懦，声出委靡，则坚亦浑浑无取。故知坚以劲合，而后

成其妙也。况不用帮而参差其指，行合古式，既得体势之美，不爽文质之宜，是当循循练之，以至用力不觉，则其然亦不可窥也。

“坚”：坚实。“坚”主要是对左手按弦的要求，手指按弦要坚实有力，用力不觉，固而不着，凭筋力使之坚实而灵活。此况属于“弦与指合”、“指与音合”的要求。“坚的内在规定性：1.坚是结实，实而不虚。2……弹欲断弦，按令入木……。3.坚是通过指力传达出来的风力与指力。4.坚与清、健（弹性）相连。其指重如山岳，动如风发。……坚是内在的生命通过指力、通过左右手两手相互配合才能实现。”（王耀珠，2008：27）

“坚”况主要涉及一个层面：指法的坚实。个人以为“坚”在音乐本体实践上要求的为“劲”，所谓“**坚以劲合**”。坚实之法固然需要用力，然而那不是蛮力，而是“劲力”，然则“劲力”的锻炼也是落实在松与紧之间的协调性。左手求得按令入木的坚实之时，右手也必须配以清劲的力度与音色，而清劲音色的实践也落实在“坚实”的要求之下，在实践上其两者间共同之处都在用力不觉，达到放松的坚实。“坚”为“坚实”、“坚挺有劲”的含义。

《琴况》第十七为“宏”，宏大、大度之意也。

一曰“宏”

调无大度则不得古，故宏音先之。盖琴为清庙、明堂之器，声调宁不欲廓然旷远哉？然旷远之音落落难听，遂流为江湖习派，因致古调渐违，琴风愈浇矣。若余所受则不然：其始作也，当拓其冲和闲雅之度，而猱、绰之用必极其宏大。盖宏大则音老，音老则入古也。至使指下宽裕纯朴，鼓荡弦中，纵指自如，而音意欣畅疏越，皆自宏大中流出。但宏大而遗细小则其情未至，细小而失宏大则其意不舒，理固相因，不可偏废。然必胸次磊落，而后合乎古调。彼局曲拘挛者未易语此。

“宏”：大度，“声调宁而廓然旷远矣”。首先要先开拓个人的冲和闲雅之气度、磊落的心胸；而吟猱、绰注指法之用必以见其潇洒，来显现宏大之度。宏大的气度可使音意欣畅疏越，此况言“音与意合”之意。“宏大、廓然旷远、冲和闲雅、音老则入古。胸襟开阔、气度宏大、从容大方。”

（蔡仲德，1995：625）“宏品属于较高的艺术层次，主要取决于艺术胸襟。”（王耀珠，2008：28）

“宏”况涉及三个层面：心性、指法、琴曲意境。心性指人之胸次磊落、冲和闲雅的气度。指法指左、右手下指运指的宽裕纯朴自如。琴曲意

境则指音意“欣畅疏越”。“宏”况之要求首先在培养人的旷远、冲和闲雅气度，得此后可得指上宽裕纯朴琴风，然后可体现琴乐欣畅疏越的宏大气度。“宏”在音乐本体之实践上来看，落实在“自然潇洒”，所谓“**纵指自如，而音意欣畅疏越**”。究其演奏上的实践，个人以为主要体现在“吟猱绰注”的处理，所谓“**猱、绰之用必极其宏大**”，在滑音的运指上肯定而坚实，显现落落大方之态。是以“宏”为“气度宏大”、“大度”、“宽阔”的含义。

《琴况》第十八为“细”，是宏的对照面。

一曰“细”

音有细缈处，乃在节奏间。始而起调先应和缓，转而游衍渐欲入微，妙在丝毫之际，意存幽邃之中。指既缜密，音若茧抽，令人可会而不可即，此指下之细也。至章句转折时，尤不可草草放过，定将一段情绪缓缓拈出，字字模神，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭，此终曲之细也。昌黎诗“昵昵儿女语，恩怨相尔汝。划然变轩昂，勇士赴敌场”，其宏细互用之意欤？往往见初入手者一理琴弦便忙忙不定，如一声中欲其少停一息而不可得，一句中欲其委婉一音而亦不能。此以知节奏之妙未易轻论也。盖运指之细在虑周，全篇之细在神远，斯得细之大旨者矣。

“细”：细微、细腻、幽邃。“细不是密，而是细微。在于动之微。”

（王耀珠，2008：29）琴音中的细腻处是造成琴乐中无限滋味的关键，其所谓“细”者，乃在於左手音与音之间、乐句与乐句的转折处，章节与章节的衔接处等，皆细腻地运作於丝毫之际，不能草草放过。这些细腻之处乃在将情绪慢慢拈出，表达深邃的意境空间，“**盖运指之细在虑周，全篇之细在神远，斯得细之大旨者矣**”（细），是对“指与音合”的要求。“**掌握细，在于虑周与神远**。神远指立意高深，具有历史性和空间性。虑周，指将内形式外化过程中的巧思，通过洁指将微妙玄通的琴乐之美体现出来。”（王耀珠，2008：29）

“细”况涉及两个层面：运指、音韵。“**运指之细在虑周，音韵之细在神远。**”（细）指法的运用，在转折处细腻地处理，以表现音乐情感的深邃。此处专指左手运指，音韵之细，得以让韵味“**缓缓拈出，字字模神**”，指对琴音中的无限滋味需要仔细地去体会。个人以为“细”在音乐演奏的实践，同样体现在“吟猱绰注”的手法上，对每个修饰音的轻重、疾徐、迟速、浓淡都细细品味琢磨其与曲情之配合，所谓“**将一段情绪缓缓拈出，字字模神。**”是“细微”、“细腻”的含义。

《琴况》第十九为“溜”，灵活之意也。

一曰“溜”

溜者，滑也，左指治涩之法也。音在缓急，指欲随应，敬非握其滑机，则不能成其妙。若按弦虚浮，指必柔懦，势难于滑；或着重滞，指复阻碍，尤难于滑。然则何法以得之？惟是指节炼至坚实，极其灵活，动必神速。不但急中赖其滑机，而缓中亦欲藏其滑机也。故吟、猱、绰、注之间当若泉之滚滚，而往来上下之际更如风之发发。刘随州诗云“溜溜青丝上，静听松风寒”，其斯之谓乎？然指法之欲溜，全在筋力运使。筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活。自此精进，则能变化莫测，安往而不得其妙哉！

“溜”：坚实而灵活。专指左手的运指指法的要求，滑顺、流畅而不滞涩。“以滑释溜要将油滑与滑分开，油滑是熟练后产生的不经意，态度上的不严肃与手指技术中将细部忽略后产生的效果。”（王耀珠，2008：30）指节练至坚实，极其灵活，动必神速。然指法之欲溜，全在筋力运使。

“筋力既到，而用之吟猱则音圆，用之绰注上下则音应，用之迟速跌宕则音活。”对左指按弦先要要求以筋力将弦按实，但却不能过度，使得手指僵固，需要达到动荡灵活轻巧的要求，是为“指与音合”的要求。

“溜”况涉及左手运指手法一个层面，且主要强调的是左手按滑指法。

“溜”建立在坚实的按条件下。按弦要用劲，又要松活，看似对立矛盾，其实主要掌握在用劲与松活的分寸拿捏上。用劲用到多一分则僵，少一分则柔懦的分寸上，便是灵活。“溜”在音乐演奏实践上的落实，个人以为实即为“筋力”，筋力是一种弹性的力道，即在用力时随时处于一种机动反应状态，而能展现灵活之势，是为“滑溜”、“灵活”的含义。

《琴况》第二十为“健”，建立在“清”与“坚”的条件之上。

一曰“健”

琴尚冲和大雅，操慢音者得其似而未真，愚故提一健字，为导滞之砭。乃于从容闲雅中刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活潑之音，斯为善也。请以健指复明之。右指靠弦则音钝而木，故曰“指必甲尖，弦必悬落”，非藏健于清也耶？左指不劲则音胶而格，故曰“响如金石，动如风发”，非运健于坚也耶？要知健处即指之灵处，而冲和之调无疏慵之病矣，气之在弦，不有不期去而自去者哉。

“健”：刚健、活泼。刚健并指左右手的运指，特别於慢操中更需注重运指之刚健，以避疏慵之病。如果说“圆”练灵活，那么“健”则更要在灵活中要求刚健，才得以见到活泼，方可达到“不期去而自去”的灵活。

所谓“从容闲雅中刚健其指”。分为右手之“健”，以达到“而右则发清冽之响，响如金石”；与左手之“健”，以达到“左则练活潑之音，动如风发。”是为“指与音合”的诉求。“健的对立面是柔靡。没有刚健之力，作品就没有生气、消沉。……健是在从容抚弹中右手刚劲与左手活泼相结合而产生的生动的音乐效果。”（王耀珠，2008：31）

“健”况涉及的是指法要求的层面，但兼论及左、右双手的要求：右发清冽之响，左练活潑之音。个人以为“健”在音乐演奏手法的实践上所提出的是一个复合的状态，左手的“健”为坚实而灵活的含义，右手的“健”为指力“刚健有力”、“活泼”的含义。

《琴况》第二十一为“轻”，指下指的轻重。

一曰“轻”

不轻不重者，中和之者也。起调当以中和为主，而轻重特损益之，其趣自生也。盖音之取轻，属于幽情，归乎玄理，而体曲之意，悉曲之情，有不其轻而自轻者。第音之轻处最难，工夫未到则浮而不实，晦而不明，虽轻亦未合。惟轻之中不爽清实，而一丝一忽指到音绽，更飘摇鲜朗，如落花流水，幽趣无限。乃有一节一句之轻，有间杂高下之轻，种种意趣皆

贵清实中得之耳。要知轻不浮，轻中之中和也；重不杀，重中之中和也。

故轻重者，中和之变音；而所以轻重者，中和之正音也。

“轻”与“重”是相对照的状态，指音量的强弱及曲情情绪之浓淡。

此要求右手下指音量的强弱不过度（过强或过弱），是为中和，要求的是轻而不虚浮，强而不躁。“力度要素之轻重概念。”（王耀珠，2008：32）

“轻是轻柔，不是不用力，而是力的含蓄，是处在控制状态下的力的形态。……是轻实，不是虚浮。”（王耀珠，2008：33）是“指与音合”的诉求。“轻弹时，所要表现的是深刻思想和丰富的情感，而且只有在轻中才能把所要表现的丰富的情感与乐曲的精神完整地传达出来。”（王耀珠，2008：33）

弹轻比弹重难，需要做到轻中的清实，工夫未到则浮而不实，晦而不明。是针对右手下指取音的要求，除此之外，轻也是曲情的要求，“**盖音之取轻属于幽情，归乎玄理**”，轻处表现音乐中的幽情。“轻”况虽然直接涉及指法力度轻重的问题，且提出在“轻”处，却不能流于浮而不实，晦而不明。因为“轻”体现了幽情、玄理的意象层面，所以实质上涉及了两个层面。

个人以为“轻”与“重”在音乐演奏本体的实践上之落实为“劲力”，以实带虚，无论是轻或重都需运用劲力，才不致使音色发虚。是以“轻”在此处为音量之“轻柔”、“轻弱”的含义。

《琴况》第二十二为“重”，是“轻”的对照面。

一曰“重”

诸音之轻者业属乎情，而诸音之重者乃由乎气。情至而轻，气至而重，性固然也。第指有重、轻则声有高下，而幽微之后理宜发扬。倘指势太猛则露杀伐之响，气盈胸臆则出刚暴之声，惟练指养气之士则抚下当求重抵轻出之法，弦上自有高朗纯粹之音，宣扬和畅，疏越神情，而后知用重之妙，非浮躁乖喉者之所比也。故古人抚琴则曰“弹欲断弦，按如入木”，此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。夫弹琴至于力，又至于不觉，则指下虽重如击石，而毫无刚暴杀伐之疾，所以为重欤！及其鼓宫叩角，轻重间出，则岱岳江河，吾不知其变化也。

“重”与“轻”相对照，“下指重如击石，而毫无刚暴杀伐之疾。”

（重）专指右手下指的力度，所用者为筋力而非蛮力。所谓“弹欲断弦”，言其用力，但妙在用力不觉，如扣金石，沉厚有力。是“指与音合”的诉求。“出指有轻重，反映在音乐上就有强有弱。……重不是刚猛，是阴阳

谐调的中和之气变化的一面。……轻是因情感表达的需要而自然产生的音乐效果，而重是由于情绪所致。情绪激动时就自然表现为力度的加强。……要掌握轻重的尺度，先要养气，再要练指。”（王耀珠，2008：34）”

对应於“轻”况的“重”况，主要涉及的是指法力度的一个层面，要求的是弹欲断弦，用力不觉。此“重”所运用的是以气使而非以力使，所以能重如击石却无杀伐刚暴之音。此存蓄势待发之势，一蹴即发，瞬间放松可得，是以“重”为“强力”、“强势”、音量“强”、下指“重”的含义。

《琴况》第二十三为“迟”，是“速”的对照面。

一曰“迟”。

古人以琴能涵养情性，为其有太和之气，故名其声曰“希声”。未按弦时，当先肃其气，澄其心，缓其度，远其神，从万籁俱寂中泠然音生，疏若寥廓，宵若太古，优游弦上，节其气候，候至而下，以叶厥律者，此希声之始作也；或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远，因候制宜，调古声淡，渐入渊原，而心志悠然不已者，此希声之引伸也；复探其迟趣，乃若山静秋鸣，月高林表，松风远拂，石涧流寒，而日不知晡，夕不觉曙者，此希声之寓境也。严天池诗“几回拈出阳春调，月满西楼下

指迟”，其于迟意大有得也。若不知“气候”两字，指一入弦惟知忙忙连下，迨欲放慢则竟然无味矣。深于气候，则迟速俱得，不迟不速亦得，岂独一迟尽其妙耶！

“迟”：舒徐、希声；是节奏及速度的概念，与速相对应。“迟”况中所言“气候”之意，乃指音乐的节奏，“章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远。”（迟）“迟品不是慢，而是有快有慢，有松有紧。”（王耀珠，2008：36）

对于音乐意境上的呈现，在于舒缓的节奏中，悠然而生，最忌指一入弦忙忙连下。“未按弦时，当先肃其气，澄其心，缓其度，远其神，从万籁俱寂中泠然音生。……节其气候，候至而下。”（迟）在对迟、速的掌控能尽得其妙，该松处不疾，该紧处不乱，所要求的是迟速相错，而非一味的求慢，在速度的转换间，亦需得自然而不突兀。“迟”况虽然直接针对指上的速度要求，但实质是对“音与意合”的要求。“迟”况直接涉及节奏的问题，即慢速与希声。但通篇所强调的并不在节奏的层面上，却更多着墨在意象想象空间层面上，认为“希声”是节奏的空间处，是声与声之间的空间处，亦即产生意象想象空间之处。所谓慢而不断，速而不乱，

“迟”与“速”在音乐演奏本体上的实践，个人以为应落实在对节奏感及气息的训练，所以“迟”为“舒缓”、“悠闲的慢”与空间的含义。

《琴况》第二十四为“速”，“迟”与“速”互为牵制，以达平衡。

一曰“速”

指法有重则有轻，如天地之有阴阳也；有迟则有速，如四时之有寒暑也。盖迟为速之纲，速为迟之纪，尝相间错而不离。故句中有迟速之节，段中有迟速之分，则皆藉一速以接其迟不候也。然琴操之大体固贵乎迟：疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音，《阳春》、《佩兰》之曲是也；忽然变急，其音又系最精最妙者，是为奇音，《雉朝飞》、《乌夜啼》之操是也。所谓正音备而奇音不可偏废，此之为速。拟之于似速而实非速，欲迟而不得迟者，殆相径庭也。然吾之论速者二：有小速，有大速。小速微快，要以紧紧，使指不伤速中之雅度，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。是故速以意用，更以意神。小速之意趣，大速之意奇。若迟而无速，则以何声为结构？速无大小，则亦不见其灵机。故成连之教伯牙于蓬莱山中，群峰互峙，海水崩折，林木幽冥，百鸟哀号。曰：“先生将移我情矣！”后子期听其音，遂得其情于山水。噫！精于其道者自有神而明之之妙，不待缕悉，可以按节而求也。

“速”：快速、紧凑。与“迟”相对应。“音乐有迟有速，才能见其结构，迟为速之纲，速为迟之纪。速有小速、大速之分；小速微快，其意在趣，有行云流水之趣，流畅而具有速度感；大速在急，急而不乱，其意在奇，如崩崖飞瀑之声，使人产生惊艳畅快之感。琴乐中的速品，是中和之音的变化形态，非是以速为目的。”（王耀珠，2008：37）琴乐强调慢速，疏疏淡淡，是为正音；忽然变急，是为奇音，正音备而奇音亦不可偏废。是对“弦与指合”、“指与音合”、“音与意合”的复合要求。

“速”况涉及两个层面：节奏速度、琴乐意趣。节奏速度细分为微快的小速和急速的大速，对速度上变化的要求，为要达到小速如行云流水，快而不伤雅，大速如湍流，则急而不乱。速度的变化，使人感受到音乐强烈的起伏，而产生激情与悠闲不同的意趣。所以“速”为“急速”、“激情”的含义。

第四章 《溪山琴况》之架构

《溪山琴况》提出了二十四条审美要求，有学者认为其为审美范畴，有的认为是审美标准，笔者认为二十四况乃是琴乐演奏审美的依归。笔者所谓“依归”者，虽然含有“标准”的含义，但他们并不是一个固定不变的标准，而是提出一个准则、原则、诉求，在其原则下具有一定的空间及弹性。况且由於二十四况中有许多况并不是一个实体或具体的概念（例如“古”），因此很难界定成一个绝对的“标准”，故此笔者称之为“依归”。

“《琴况》各况无不渗透着古琴演奏的技术、技巧，并将这些技术、技巧提高到一定的高度来认识，……。”（杜洪泉，2004：96）二十四况每一况都有演奏审美的实践价值，但二十四况彼此之间有着什么样的联系？如何衍生？是本章将探讨的主题。首先，本章第一节先探讨学界有关《琴况》二十四况在有关结构与架构方向的研究议题，继而分析他人二十四况的结构法及概念，并阐述笔者对二十四况的架构与建构之概念（本章第二节），探索二十四况在实践的关联中之结构，尝试寻找二十四况之间内部的发展脉络（本章第三节）。透过二十四况的架构与建构，可以更清楚地看到二十四况其演奏审美实践的理论。

第一节 有关《溪山琴况》结构论述

有关《溪山琴况》的结构分析研究，以现有资料看到最早提出相关研究的是 1985 年吴毓清〈“溪山琴况”论旨之初步研究〉一文，指出《溪山琴况》前九况体现的是一种精神，后十五况则论琴音的音质要求，所谓“《琴况》的前九况：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅，一看便知其重心在论风格与意境无疑，而后十五况：丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，则确有一部分笔墨是用来讲述取声、用指，讲述对琴上所发乐音音质（声音美、形式美）的特定要求与技法的。”（蔡仲德，1995：722）

在此篇之后衍生出大约以下几种观点：（1）蔡仲德《中国音乐美学史》中引述吴毓清〈溪山琴况论旨的初步研究〉：《琴况》的基本结构分为两个部分，即前九况的意象审美，和后十五况的演奏审美。

（2）刘承华〈古琴美学的历时性架构〉将琴乐美学的发展历史，从前期的功能论，发展到本体论、审美论及演奏论几个主题性阶段，刘在这个基础上更进一步将二十四况细分为四个层次：“起首四况和、静、清、远为第一层次，是针对古琴演奏的四大要素……器、人、音、意而提出的基本原则，可称‘要素论’，实即‘本体论’；其次五况，古、淡、恬、逸、

雅为第二层次，是对古琴音乐风格的五种形态所作的描述，是为风格论；再次五况，丽、亮、采、洁、润，为第三层次，是对演奏中，音本身的色彩、质地的要求，是为‘音色论’；最后十况，圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，为第四层次，是对演奏中音的运动变化所作的技法要求，是为‘技法论’。”（刘承华，2008：60）

（3）张清治在〈溪山琴况之大雅清音论〉一文之引文〈穆穆中和古意，泠泠大雅清音〉篇中提出“《琴况》全文旨趣，当以四正为基础”（张清治，1990：34），并说明“琴道、琴乐：和是道一；清远为二。清微淡远为四；清丽而静，和润而远为八，是循一道、二仪、四象、八卦序数以肇以衍。”（张清治，1990：34），总结二十四况简约其义为“大雅清音”四字，认为全文脱不开“清”和“雅”两条审美主轴，认为“藏清於和，是为‘清和’；寓澹入雅，乃成‘雅澹’。於是：和、静、远、古、澹、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速等皆便与‘清’字直接；而和、静、远、古、澹、恬、逸、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速……等也容易与‘雅’字相合。”（张清治，1990；34-35）

(4) 易存国《中国古琴艺术》认为“前八况说的是调以及风格，其后十二项说的是取音和运指，最后四项则说的是乐句处理方法。”（易存国，2003：333）

(5) 潘柏士的《太和鼓鬯》则认为前六况是琴声的体要，其中包括前四况是虚的，后二况是实质的。接下来的六况，其前三况主要是琴音的气质，后三况主要在於美感，最后的十二况则完全表达了古琴演奏者的功夫与艺术身手。“徐上瀛的《溪山琴况》的二十四品呈现了一个美学体系，是精神境界（琴韵）、音响境界（琴音）和技术境界（琴技）的统一。呈现了和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅的美学理想，丽、亮、采、洁、润的音响境界，圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速的技术境界。”（潘柏士，2006：2）

(6) 谭家哲认为“《琴况》即以琴、声、音、指、弦、变音六个层面构成。”（谭家哲，2006：603），前四况：“和”是论琴之道、“静”，总论琴人之道。“清”况总结琴本身音声之原则。“远”则总结琴人心意心境之原则。前四况是对琴及琴人之总论，其后则分为论“声”（包括：古、淡、恬、逸），论“音”（包括：雅、丽、亮、采），论“指”（包

括：洁、润、圆、坚），论“弦”（包括：宏、细、溜、健），论“变音”（包括：轻、重、迟、速）。

（7）张法〈《溪山琴况》美学思想体系之新解〉（2007：2）认为二十四况中有八况（和、静、清、远、古、淡、逸、雅）是属于精神境界的，作者将之称为“琴韵”。有六况（恬、丽、亮、采、洁、润）是属于音响境界的，作者称之为“琴音”；还有十况（圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速）属于技术境界，作者称之为“琴技”。所以作者张法并未采用其他多数人依照二十四况排列次序，来断其分类的分类法。

（8）刘姝彤在其论文《《溪山琴况》之结构重释及解读新径》中，整理了以往研究《琴况》结构：“最早提出的二分法，此后出现的六组法、四分法、三分法，加之近年来的范畴论。”（2012：2）作者说明二分法，以性质不同而分为“风格论”和“意境论”；六组法以属性相类似的条目编为一组；四分法以二分法为前提，分为“本体论”、“风格论”、“音色论”、“技法论”；三分法则划分为“精神境界”、“音响境界”及“技术境界”三个部分。作者刘姝彤更进一步的对《琴况》的结构提出其不同于传统的分类法，即“外化的显性结构”（笔者按：即“形”）与“内化的隐性结构”（笔者按：即“神”）。

(9) 修平在其《《溪山琴况》研究》(2006: 10-16)论文中所提出的为三分法论:第一部分:总领“和”况。第二部分为审美意境的要求,为中间的十一况(静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采)。第三部分作者认为最后十二况(洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速)是对“和”况的“弦指音意”进行深度的阐述。

诸家对《溪山琴况》的架构分析,从前期分为两组,稍后的研究有再细分成三个层级、四个层级乃至六个层级的,其发展明显地看出对结构的分析越后期分得越细越多层。比较不同的论点是张清治所提出的结构法并不像其它诸家将二十四况分为几个区类,而是认为二十四况每一况皆可与“清”和“雅”两个审美主轴相合。张法认为二十四品呈现的美学体系,是精神境界(琴韵:和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅)、音响境界(琴音:丽、亮、采、洁、润)和技术境界(琴技:圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速)的统一。

张法的分类基本上仍属于吴毓清的体系,只是将后十五况再细分为琴音和琴技两个层级。刘承华认为起首四况(和、静、清、远)是“要素论”,实即“本体论”其次五况(古、淡、恬、逸、雅),是为“风格论”,再次五况(丽、亮、采、洁、润)是为“音色论”最后十况(圆、坚、

宏、细、溜、健、轻、重、迟、速，是对演奏中音的运动变化所作的技法要求，是为“技法论”。刘姝彤的分类架构，也基本奠基在吴毓清的二元论调上，将前九况分成“要素论”和“风格论”二个层级，仍旧偏向为音乐艺术精神面向的，而后十五况则将原来演奏层面审美，分为音色和技术两个层面形成共四个层级的架构。易存国认为：前八况（和、静、清、远、古、淡、恬、逸）是调以及风格，后十二项（雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健）是取音和运指，最后四项（轻、重、迟、速）是乐句处理方法。潘柏士认为前六况是琴声的体要，包括前四况（和、静、清、远）是虚的，后二况（古、淡）是实质的。接下来的六况，前三况（恬、逸、雅）是琴音的气质，后三况（丽、亮、采）在於美感。最后的十二况（洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速），表达了古琴演奏者的功夫与艺术。

表（3）整理了诸家之说，罗列制成表格如下。因笔者个人的分类法与前人不同，所以并未列在表中，此将於第二节与第三节中详述。

表（3）：诸家对《溪山琴况》二十四况分类结构比较表²⁴

论述者	第一层	第二层	第三层	第四层	第五层	第六层
张清治	清	雅				
吴毓清	前九况体现的是一种精神。	后十五况论琴音音质。				
蔡仲德	前九况论风格与意境。	后十五况声音美、形式美的特定要求与技法。				
易存国	前八况是调以及风格。	后十二况是取音运指。	最后四况乐句处理方法。			
潘柏士	前六况琴声体要，包括前四况是虚的，后二况是实的。	后六况前三况是琴音的气，后三况在于美感。	最后的十二况表达了古琴演奏者的功夫与艺术。			
张法	精神境界（前九况：琴韵）。	音响境界（中间五况：琴音）。	技术境界（后十况：琴技）。			
刘承华	起首四况为要素论（器、人、音、意），实即本体论。	次五况为风格论。	再次五况为音色论。	最后十况技法论。		
谭家哲	论琴（和、静、清、远）。	论声（古、澹、恬、逸）。	论音（雅、丽、亮、采）。	论指洁、润、圆、坚）。	论弦宏、细、溜、健）。	论变音（轻、重、迟、速）。

（陈雯制表）

²⁴ 表（3）内容分类的排列不以发表时间的先后为序，而是以分类多寡排序，主要为的是可以清楚看到分类的层次。

从表（3）可看到，基本上前人大多数的分类法是以吴毓清的二分法为宗，包括蔡仲德、易存国、张法、刘承华、刘姝彤等。吴毓清、蔡仲德等人的结构分类，认为前九况体现的是精神层面的要求，后十五况则主要在演奏层面的要求，这主要是从音乐学的角度来分类的。个人认为这样的二元法仍有不够完备之处，例如，易所述前况属于艺术风格类、中况属于取音运指类、后况属于音乐处理类，但第九况“雅”，是属于艺术风格的要求，完全与运指无关，不应该放在取音运指一类，应该归属在艺术风格类。又如，把“丽”况归在演奏层面，是从“于清静中发为美音”这句来看的。而实际上，“丽”况在稍后的说明，指出“繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也”，说明“丽”虽有美音的概念，但主要的概念却是在“感人心”，并不是单一地涉及演奏手法的意含。

张清治的二元论是将二十四况分为“清”部与“雅”部，而所有的况皆归元于此二元，全部都含在二元论里的上（“清”与“雅”）下（各况）两层，这样的分类法，基本上不能视之为一种架构，故本节不论。

潘柏士的三分法，前六况的虚实之分并无实质意义，也无法解释出“远”是虚，而“淡”是实，原因在这两者之间本来就有些许的相似之处，虽然“远”是意境上的感受，“淡”则较多的偏向琴乐本体呈现。但如果

用这样的定义来分虚实，笔者认为并不恰当，因为“淡”也是指从琴音的疏淡进入琴韵虚徐的意境，故虚实仍是难以决然界定开来的。另外，后十二况解读为演奏者的功夫，笔者认为这样的理解过于狭隘。《琴况》提出的琴乐审美的要求，虽然是对人的实践上的要求，但在界定上的含义却不同，个人认为其定位是在高处的，意即其实践固然在人，但《琴况》的审美要求是针对琴乐，而不是针对人而来的。作者将其界定为演奏者的功夫，笔者认为是把基准点放低了。

个人认为二十四况的某些况除了涉及意象、意境的审美感受外，在论述一些演奏实践审美时，该况也同时涉及意境层面的审美，而不是单一面向，所以很难很特定地将其完全定位在一个单一面向上。例如，“静”况首先指的是指静，但也指心静，心静与指静无可决然地切割，它确实有属于“本体论”的范畴，但心静则就不在音乐本体论的范畴内了。又如“圆”况除了是“技法论”（**宛转动荡无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。**）之外，他也同时被要求在“音色论”（**吟猱之巨细缓急俱有圆音。**）的范畴内，所以做单一的定位，并不是最好的分类法，这也就是《琴况》本身的一个特点，其内部的连结很强，而且彼此贯穿。这些贯穿的审美诉求，无论是风格的、运指的、意境的、音色的等等，全都或多或少的指向演奏实践的目标。

第二节 《溪山琴况》架构分析

二十四况第一况“和”况为总纲，提出了“弦与指合”、“指与音合”、“音与意合”三个子纲，其后二十三况视之为目，无一能脱出三个子纲的审美范畴，并且与“和”的三个层次相互交织；“和”况提出了三个层面的诉求，二十三况则回环而深入，形成一个非常缜密且互为依属的审美组织架构。除了为首的“和”况外，其余二十三况经过分析归纳，皆分属“和”况下的“弦与指合”、“指与音合”、“音与意合”的诉求范畴，其中除了“和”况涉及“弦与指合”外，余者大都属于“指与音合”、“音与意合”的审美概念。尽管如此，我们还是很难决断地将某一况完全地归属在某个框架下，实因《溪山琴况》内文叙述的复杂性所致，他们往往是复合式的在两个或三个范畴中互相参照的关系。

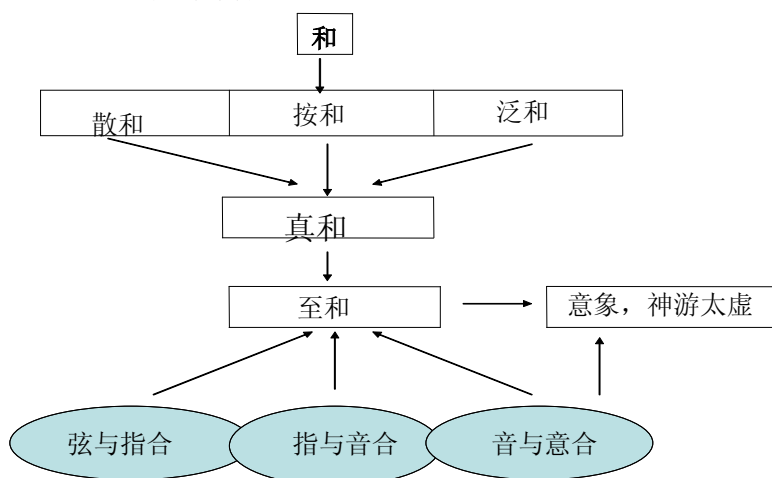
图表（1）（页 113）说明的是“和”的自身架构。“和”为总况，最下分出弦、指、音、意的三合，其余各况结合於此三合，因此先就“和”况的自身架构作出分析。“和”有两个层面：第一个层面：“真和”、“至和”，首先进入的是有关音律、音准的和谐，为散音相和、散按相和、泛音相和。这三种“和”是平行的关系，没有绝对的切割，可以重叠，可以复合，也可以单独存在，在音律调准后达到了和谐的状态，便达到所谓“真和”的层面，意即唯有在音律准确已全然确立的条件下，才能达到“真

和”。在图表上显示散和、按和、泛和，三和指向“真和”，“真和”是进入“至和”的必然条件。

第二个层面为“至和”，“至和”的条件有三合：“弦与指合”、“指与音合”、“音与意合”，透过“弦、指、音、意”四个要件达到的三合，所达致的“和”。这三合虽是平行的架构，然而在实践上却是渐次深入的关系。他们之间的关系从手指在弦上的单纯技巧运指（弦与指合），到技巧醇化后，不再着意於运指技巧而将音乐由指下流出（指与音合），再到音乐与思想、情感相结合（音与意合）。所以三合是指向至和，且由於三合之间有重叠的概念，因此在图表上三合的范围有相叠的部分。而“神游太虚”的意象审美则是在音与意合的条件下产生出的，同时也就是在至和的条件下进入的精神状态。故“意象”是由音与意合及至和所共同指向的。

（参见图表 1）

图表（1） “和”况架构图



（陈雯制表）

下表（4）是根据“和”况文本分析三合之下，对二十三况的属性所作的区类表。手指在弦上的运动为过程，因运指的状态显现音色的状态为结果，在这个过程中，“静、清、坚、健、洁、轻、重”数况是对手指在弦上为达到坚实、刚健、流畅不涩、洁净与轻重变化等的要求。“静”况提出“非谓人静，乃手静也”，可知“静”也是对运指的审美要求；“清”况提出“指求其劲，按求其实”，可知亦属于指上的审美诉求；“坚”况与“健”况的要求，主要指运指要坚实而松活；“洁”况则要求运指要干净俐落，音色不带杂音；“轻”况、“重”况则是音量上的要求，这些都是属于手指在弦上所作出的审美要求。

“指与音合”偏重在音色上的诉求，“静、清、圆、细、溜、亮、润、迟、速”中“静”与“清”既属于弦指，亦属于指音的范畴，在这里“静”为静音，“清”为清调，是为音色的审美范畴；“亮、润、圆、细、溜”是指音乐的流动顺畅、圆满，音色的清亮、甜润不躁及细腻。以上虽属于音色层面，但亦与运指要求有关联，是值得注意的事。

“淡、远、古、恬、丽、采、恬”是“音与意合”的审美范畴，是属于音乐意象审美的范畴，偏向意境的层面。个人以为在“音与意合”下有

另一个属于“气”²⁵的属性，是属于人品与艺术风格的类型，故另分列之（参见表4）。虽然“音与意合”的内容属于意象、意境的概念，未必直接涉及演奏实践的审美诉求，但实际上牵涉风格问题，在文本中亦提出实践的概念，例如：“淡”况“舍艳还醇、不必谐于众。”即是其实践的方法论。

表（4）：二十四况属性分类

至 和			
弦与指合		指与音合	音与意合
弦	静、清、坚、健、	静、清、圆、细、溜、	淡、远、古、恬、丽、
指	洁、轻、重。		
音		亮、润、迟、速。	采、恬。
意			清、逸、宏、雅。
气 ²⁶			

（陈雯制表）

个人认为二十四况无法绝然地被二分或三分，因为他们之间有部分是重叠，例如“静”况牵涉手静的演奏技法及心静的两个层面，因此本节将二十四况首先区分为三个层面，这三个区块之间具有重叠性，包括：演奏审美十八况（和、静、清、丽、亮、洁、润、圆、坚、溜、健、轻、重、迟、速）、琴乐意态审美十四况（清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速）及琴乐意象审美九况（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅）三个区块，再进而将演奏审美诸况分类为（一）审音辨律（和）

²⁵ 气，指人之气度。

(二) 音色 (和、静、清、丽、亮、采、洁、润、圆) (三) 气候 (和、静、清、细、圆、迟、速) (四) 强弱 (和、圆、坚、轻、重) (五) 运指 (坚、健、溜、重) 五个部分。意态审美 (清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速) 指的是音乐本体所呈现出来的韵味神态。意象审美 (和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅) 指的是琴乐引人入胜, 进入飘飘缈缈的各种想象空间。

表 (5) : 笔者之二十四况分类表

演奏审美况味	意态审美况味	意象审美况味
(一) 审音辨律 (和)。 (二) 音色 (和、静、清、丽、亮、采、洁、润、圆)。 (三) 气候 (和、静、清、细、圆、迟、速)。 (四) 强弱 (和、圆、坚、轻、重)。 (五) 运指 (坚、健、溜、重)。	清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速。	和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅。

(陈雯制表)

从表 (5) 这个结构表可看到《琴况》的审美诉求, 在演奏审美部分占的数量最大, 这也是笔者界定《琴况》为演奏审美实践的论述条件之一。演奏审美的十八况, 可再细分为五个子项: (一) 审音辨律、(二) 音色、(三) 气候、(四) 强弱、(五) 运指。这五个项目的分类是依据文本内容的论述而产生的, 由于各况内容的论述涉及多项层面, 因此在分属区类时, 可能造成重复出现在不同区类的情况, 例如“和”况、“静”况等。

审音辨律在“和”，“和”况中“以正调品弦，循徽谐声。”是唯一诸况中将音准调音之概念放在审美议题上，提出音准是一切音乐演奏及音乐呈现美之根本，所以属于演奏技法范畴。

在音色的审美范畴（和、静、清、丽、亮、采、洁、润、圆）内，“和”况提出“右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙，……左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍”，说明右手弹弦应该讲究轻重适当，左手吟猱应该圆融的演奏音色要求。“静”况中“声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静”，是以反证法来说明指静的音色审美实践；“清”况提出“指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙”，此是从演奏技法上对音色清音的要求；“丽”况提出“清静中发为美音”，提出音色的审美标准是以清静为旨；“亮”况：“左右手指既造就清实，出有金石声”，亦是对演奏音色上的要求；“采”况提出“指下之有神气”，是属于音色的诉求上音乐色彩的审美；“洁”况提出“修指之道由于严净”，是对指法运指技巧的干净度之要求，亦属于演奏审美的范畴；“润”况提出“欲使弦上无杀声，其在指下求润”，则要求音色的圆润；“圆”况提出“宛转动荡无滞无碍”，是运指灵活度的要求，同样的也是属于演奏上的要求。

“气候”（和、静、清、细、圆、迟、速）指的是节奏：“和”况提出“篇中有度，句中有候，字中有肯，音理甚微。若紊而无序，和又何生？……疾而不促，缓而不弛”，强调音乐句法中的断句就如同诗中的文字，也有长短迟速的变化，所以是时间节奏的审美范畴。“静”况提出“故虽急而不乱，多而不繁”，是认同疾速乐曲的审美欣赏，但重点在急而不乱。“清”况提出“究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟求完，……故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。……候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其终曲之雅趣。”这是点出初学者在演奏上，容易犯亟亟求完之病，特别是针对散板自由节奏的处理法，首先要注意章句的分明，其次注意节奏松与紧之间的反差，慢处要从容，急处要紧湊。“细”况提出“音有细缈处，乃在节奏间。始而起调先应和缓，转而游衍渐欲入微，妙在丝毫之际……往往见初入手者一理琴弦便忙忙不定，如一声中欲其少停一息而不可得。”明确地指出乐曲节奏的处理手法，由慢速进入逐渐加快。而初学者的最大问题则在定性不够，容易出现无法控制节奏速度，亟亟连下，一刻不能稍停的问题。“圆”况提出“吟猱之巨细缓急俱有圆音，不足则音亏缺，太过则音支离。”说明过度的强调慢速的话，会造成音乐的支离破碎，不成曲调。“迟”况提出的“优游弦上，节其气候，候至而下。”也是说明节奏是不能急促追赶的。“速”况提出“句中有迟速之节，段中有迟速之分，

则皆藉一速以接其迟不候也。然琴操之大体固贵乎迟：疏疏淡淡，……
然吾之论速者二：有小速，有大速。小速微快，要以紧紧，使指不伤速中之雅度，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。”此非常清楚而直接地指出节奏缓急的特性。

“强弱”（和、圆、坚、轻、重）是指音乐的轻重，“和”况“弦欲重而不虐，轻而不鄙”，是轻重要恰当适度。“圆”况提出的“欲轻而得其所以轻，欲重而得其所以重”，是指运指的技巧已臻成熟而游刃有余，轻重的掌控自然而不勉强。“坚”况提出“以至用力不觉”，是因为运指用劲、用气而达到的重音，才能用力而不觉，亦是指在用力中不用蛮力而能得松活之态，亦属演奏技法的要求。“轻”况提出“不轻不重者，中和之者也……第音之轻处最难，工夫未到则浮而不实，晦而不明……轻不浮，轻中之中和也；重不杀，重中之中和也。故轻重者，中和之变音；而所以轻重者，中和之正音也。”。“重”况提出“诸音之轻者业属乎情，而诸音之重者乃由乎气。情至而轻，气至而重性固然也……第指有重、轻则声有高下……‘弹欲断弦，按如入木’，此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。……指下虽重如击石，而毫无刚暴杀伐之疾……及其鼓宫叩角，轻重间出，则岱岳江河，吾不知其变化也。”更是直接对琴乐演奏技法音量轻重之审美诉求。

“运指”（坚、健、溜、重）是指演奏指法运动之审美要求。“坚”况提出“然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声”，坚是一切运指的基本功。“健”况提出“乃于从容闲雅中刚健其指”，虽有坚但要在松活之中，才能有从容闲雅的运指神态。“溜”况提出“然指法之欲溜，全在筋力运使”，说明指法运指的灵活是筋力的运用，而不是蛮力的运指。“重”况提出“‘弹欲断弦，按如入木’，此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。夫弹琴至于力，又至于不觉”，运指技巧达到松活的关键在用力而不觉。

意态审美（清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速）属于音乐本体上的审美诉求：“清”况提出“故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度”，指出音乐的清新，得自于贞静宏远四个条件。“远”况提出“倏缓倏速，莫不有远之微致”，音乐在速度上突然的变速，会令人不可预期而产生微妙的感觉。“古”况提出“其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅、颂之音，古乐之作也……音淡而会心者，吾知其古也。”要求音乐的古朴。“淡”况提出“夫琴之元音本自淡也，制之为操，其文情冲乎淡也。”指出琴乐审美的本原是在淡味。“恬”况提出“具见君子之质，冲然有德之养，绝无雄竞柔媚态。”认为琴乐的美不在媚态而在中正平和的大度。“逸”况提出“第其人必具超逸之品，故自发超逸之音。”

指出音乐的潇洒是琴乐优质的审美，此实来自于演奏者自身须具备的潇洒不群的品格。“雅”况提出“修其清静贞正，而藉琴以明心见性，……喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗。”对琴乐的雅，以反证方式提出。“丽”况提出“丽从古淡出，非从妖冶出也。若音韵不雅，指法不隽，徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也。”诸家之论，都将“丽”放在运指或精神审美部分，《琴况》文本中论述“丽”，美也。何谓“美”，美是能感动人心的称之为美，所以其应该是音乐本体的状态，而将之置于意态审美的层面中。“亮”况提出“唯在沈细之际而更发其光明，即游神于无声之表，其音亦悠悠而自存也。”在音乐本体审美上，“亮”指的是游走於音与音之间的细致变化，近於无声与有声之间的音乐表现。“采”况提出“音得清与亮，既云妙矣，而未发其采，犹不足表其丰神也。故清以生亮，亮以生采，若越清亮而即欲求采。”是音乐的神采。“宏”况提出“拓其冲和闲雅之度，而猱、绰之用必极其宏大。盖宏大则音老，音老则入古也。至使指下宽裕纯朴，鼓荡弦中，纵指自如，而音意欣畅疏越，皆自宏大中流出。”说明琴乐的疏越欣畅是得自于宏大的气度。“细”况提出“至章句转折时，尤不可草草放过，定将一段情绪缓缓拈出，字字模神，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭，此终曲之细也。……盖运指之细在虑周，全篇之细在神远，斯得细之大旨者矣。”指

出琴乐玩味之处在其细腻。“迟”况提出“或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远，因候制宜，调古声淡，渐入渊原，而心志悠然不已者，此希声之引伸也。”说明音乐的悠远之美，表现在章句的舒徐、断而复续。“速”况提出“然琴操之大体固贵乎迟：疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音，《阳春》、《佩兰》之曲是也；忽然变急，其音又系最精最妙者，是为奇音，《雉朝飞》、《乌夜啼》之操是也。”说明了琴乐的美并不全在舒缓的慢曲，急速的快曲亦有其审美的价值。

意象审美（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅）指的是琴乐的意境审美：“和”况提出“其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋恂恂。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议。”藉由音乐引领而入想象空间。“静”况提出“至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。”指进入极深的静境便能进入神游境界。“清”况提出“试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，澹然山涛，幽然谷应，始知弦上有此一种清况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣。”清新、清丽的琴乐引发的体感，是一种实质感受的境界。“远”况提出“神游气化，而意之所之玄之又玄。时为岑寂也，若游峨眉之雪；时为流逝也，若在洞庭之波。倏缓倏速，莫不有远之微致。”远况的审美本就是意想的空间之美。“古”况提出“其为音也，宽裕温厉，不事小巧，

而古雅自见。一室之中，宛在深山邃谷，老木寒泉，风声簌簌令人有遗世独立之思。”指的是思古之幽情审美。“淡”况提出“每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎嚣，虚徐其韵，所出皆至音，所得皆真趣，不禁怡然吟赏。”是在恬淡的心境下一种宁静致远的意境美。“恬”况提出“不味而味，则为水中之乳泉；不馥而馥，则为蕊中之兰止。”则指出此种恬淡是自然而来的，不是刻意可得的。“逸”况提出“有一种安闲自如之景象，尽是潇洒不群之天趣。”安闲或洒脱并非抽象的意象审美，而是属于可感受的意象审美。“雅”况提出“惟真雅者不然，修其清静贞正，而藉琴以明心见性。”，在琴乐中见其本性的意象。

第三节 《溪山琴况》二十四况内部发展脉络

针对《溪山琴况》原文的分析，笔者察觉二十四况审美议题之间存在着某种脉络发展的关系，其间有一定的链条牵连，是层层发展开来的，此可知徐氏对提出二十四条琴乐审美并不是信手拈来，其排列也并非随性而至，必经深思熟虑沿着脉络推衍而来。本节即本于这个概念抽丝剥茧，企图理出二十四况的发展脉络。

指导老师郑文泉博士提供二十四况以“和”为“经”，其下二十三况为“传”的思考方向，启发个人思考。个人则以为二十四况应是以“和”

为纲，其余二十三况为“目”的结构关系。如果是“经——传”，那么二十三况应是分别去解释“和”况。但笔者以为二十三况是以“和”况为依归，分别以不同的审美诉求来达到“和”的境界，基本上应该是属于子纲的关系，所以笔者将其界定为“纲”、“目”的关系。在“和”况的总纲要求下，其下二十三况审美诉求都是在中和、淡和、平和的总纲领下，以纵横交错的织网关系发展开来的，而不是向下单一发展成为一条纵线的关系。

“和”况首先从音乐的本质审美（弦、指、音）要求，进入音乐形而上的审美（意）的境界，在“清静而丽，和润而远”的基础下，发展出两条纵线主脉络：“静”与“清”。除了在《大还阁琴谱·序》中提出徐上瀛参照的是崔尊度“清静而丽，和润而远”之思想下发展的说法之外，在“和”况中也提到“**要之，神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅。**”神闲为清，气静为静，因之笔者认为在“和”的主轴之下以“清”与“静”为两条主脉络，而清与静彼此之间又有着互存互融的关系，在图表（2）中“清”与“静”之间的双向箭头指出彼此互融的关系。这个思维，也可在下一层的关系中见到，例如：“**贞静宏远**”为“清”发展出来的，“静”便出现在其中。

笔者认为徐氏在《溪山琴况》各况的排列顺序是有一定的含义，其先后顺序在一定程度之下，也说明了徐氏对各况分量的强调及各况间存在的联系关系。因此在“和”况总纲领之后，第一条提出的“静”况审美，应该具有一定的地位及重要性，意味着徐氏在琴乐的审美品味中认为“静”的审美诉求，应是绝对必然的本质性要求以及其重要地位之强调。通篇《溪山琴况》除了“静”况有专论静的审美之外，更在其它各况中多处提出“静”的审美要求，全篇有二十处提到“静”的诉求²⁷，所以在图表（2）中“静”的位置在上。

在“静”况中提出“**约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。**”故得知得静的两个要件：“调气”和“练指”。

“调气”，“重”况说“**而诸音之重者乃由乎气**”、“远”况中说“**迟以气用，远以神行**”，可见“轻”与“重”皆关乎气。“迟”与“速”也关乎气，而轻重与迟速是两组分立的关系，轻与重及迟与速之间并非以相生的关系存在，而是对立的相和统一的审美关系。两组也没有直接联系，所以分列上下。

²⁷ 神闲气静（和），抚琴卜静处亦何难（静），独难于运指之静（静），然指动而求声恶乎得静（静），政在声中求静耳（静），声希则知指静（静），盖静由中出（静），淡泊宁静（静），至静之极（静），调气则神自静（静），练指则音自静（静），心不静则不清（清），必以贞、静、宏、远为度（清），焚香静对（淡），每山居深静（淡），修其清静贞正（雅），但能体认得“静”、“远”、“淡”、“逸”四字（雅），于清静中发为美音（丽），静听松风寒（溜），乃若山静秋鸣（迟）。

“静”的另一条支脉在“练指”。“洁”况中提到“**欲修指者，必先本于洁也。**”因此在指之下须先得到“洁”。接着在二十四况随后的“润”况中提出“**若手指任其浮躁，则繁响必杂，上下往来音节俱不成其美矣。**”是以反证方式说明润与洁的关系，手指浮躁则为不洁，而失润音，因此在洁的条件下可得“润”。“**宛转动荡无滞无碍**”是为“圆”，“润”是单音的圆，“圆”是旋律乐句的润，因此，在“润”之后发展得“圆”。

与之平行的另一条同为修指的诉求为“坚”，“**清响如击金石，而始至音出焉，至音出，则坚实之功到矣。**”“圆”与“坚”形成一个互补互利而又独立的关系，圆音在技术层面上的基本要求为坚，运指、按指都必须坚实，圆音才做得到。而生硬的坚实，有圆润来调和，便显得优美多了。

“溜”况提出“**惟是指节炼至坚实，极其灵活，动必神速。不但急中赖其滑机，而缓中亦欲藏其滑机也。**”“溜”是灵活，灵活是快速运指极为重要的条件。要得灵活，必须放松，但放松中又必须坚实，可知运指坚实才能得溜。虚浮看似放松，实际却不能做到灵活。“溜”本身是灵活，但不绝对代表快速，因为慢速中也需要灵活。溜而后得“健”，灵活之后才能见活泼，而“健”是活泼之音，“**乃于从容闲雅中刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活澹之音。**”（健）”“健“也是建立在“坚”的基础上，

加上了“溜”的灵活，音乐才能呈现活泼生动而流畅有趣，不致滞涩。“愚故提一健字，为导滞之砭。（健）

在“和”的下层的另一条脉络是“清”，“清”况中提出“故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度。”的论述，“贞、静、宏、远”中的贞、静是含有“雅”的内质，因为“雅”况中说明“修其清静贞正”是为真雅。而“雅”况中又提出了“修其清静贞正……但能体认得“静”、“远”、“淡”、“逸”四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。”也说明“清”是发展成“雅”的基础。

“清”况底下的“宏”况又提出“但宏大而遗细小则其情未至，细小而失宏大则其意不舒，理固相因，不可偏废。”且“细”况中也提出“宏细互用之意”，说明宏与细的对照关系，以及“盖运指之细在虑周，全篇之细在神远。”可见神远之处可见细。同时“远”况又开展出了“淡”。

“远”况中提出的“盖音至于远，境入希夷”，即说明了“淡”从“远”境生。

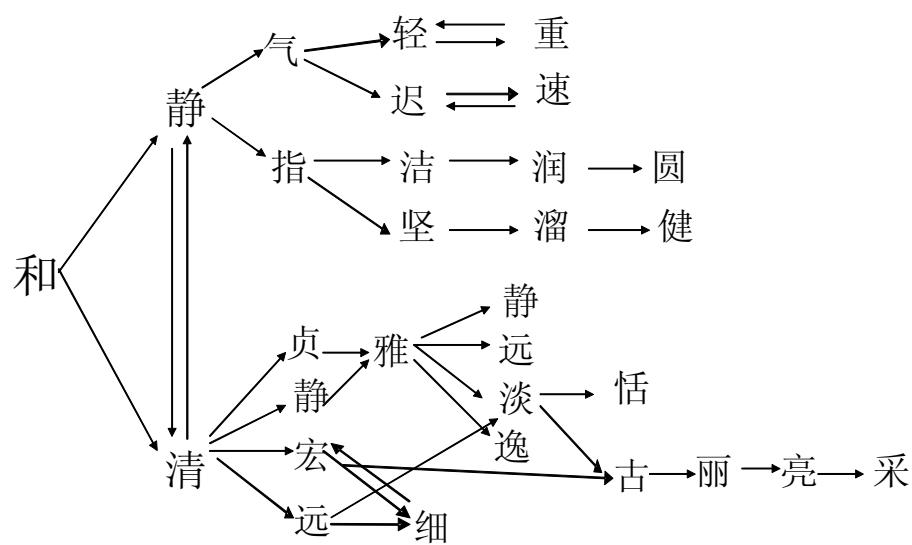
“静、远、淡、逸”为“雅”况的审美标准，在“雅”况发展出的“淡”况下则发展出“恬”况：“淡至妙来则生恬”。而“淡”况提出“音淡而

会心者，吾知其古也”，可知徐氏认为的“古”的最主要的条件为“淡”，因此“古”是在“淡”中发展出来的。

“雅”本身含有正统的意义，也是徐氏提倡复古运动的意念，所谓合於古而古雅自见，“声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅、颂之音”，因此“古”亦未曾脱离“雅”的体系之下。“丽”况中又提出“于清静中发为美音，丽从古淡出”，因此“丽”是在“古”的审美条件下发展出来的。而“宏”况也提出“宏大则音老，音老则入古也”，可知“古”亦是在“宏”的条件下发展的。

在“清”况中提出了“亮发清中”，基本上“亮”是在清的条件下展开的，也可以说“清”为“亮”的源头。而“清”下的“宏”发展出的“古”，又衍生出“丽”乃至“亮”。“丽”况述及“丽者，美也，于清静中发为美音。”得知“丽”和“亮”都没有脱离“清”的体系，一脉开展出来。接下来“故清以生亮，亮以生采”的“采”，便是这一脉发展下来的一条完整的脉络了。（参见图表2）

图表（2）： 二十四况内部发展脉络图



(陈雯制图)

第五章 《溪山琴况》演奏审美之实践

个人认为《溪山琴况》最大的价值不仅仅在于提出琴乐美学上的审美论调，而是提出针对琴乐演奏美学上的实践性理论。修海林也认为《溪山琴况》的“琴乐美学理论的阐述，是以古琴演奏技艺手段为基础，而技艺上的分析，又是以其美学思想为指导。”（修海林等，2000：155）

《溪山琴况》“是从演奏美学入手，对古代的演奏实践加以总结归纳。”

（苗建华，2006：182）“以古琴演奏技艺手段为基础，以其审美思想为指导。”（杜洪泉，1996：11）“《溪山琴况》，它总结了明末以前古琴表演艺术的丰富经验，比较系统地论述了古琴表演艺术的美学原则。”（吴钊，1981：19）

“在《琴况》中，有专论旋律、速度、音色、力度、左右手技巧的，这些细致的论述，不仅对古琴音乐的演奏与审美来说很有意义，而且为一切从事器乐演奏的人都提供了值得参考的美学原则。”（章华英，2002：32）“在获得二十四况的要求中，又深入细致地论述了古琴演奏的技术、技巧及精到的音乐表演艺术理论，对当今器乐教学与演奏起着指导和借鉴的意义。”（杜洪泉，2004：95）

周归也提出“徐上瀛作为一名古琴演奏家，从自身实践出发，总结出一系列有关古琴演奏的美学思想，既是对当时古琴演奏水平和理论研究水平的一种体现，也给当今的器乐教学与演奏提供了宝贵的知识与财富。”

（周归，2009：49）

这些论调都认同了《琴况》在演奏上的审美价值，同时也认同了琴乐的审美思想不仅仅是琴乐的审美思想，它也贯穿到中国传统音乐艺术的审美思想以及其他乐器的演奏审美思维。

《大还阁琴谱》内刊载了〈万峰阁指法闕笈〉，此篇为指法解说，且多存在演奏实践性的说明，可证明徐上瀛对《溪山琴况》的审美要求为二元论，即：意象审美与演奏实践审美互为体用，可以说以意象审美为体，演奏实践审美为用；或可说是以演奏实践审美为体，意象审美为用。演奏技巧对於音乐本体的诠释，本就为音乐呈现的一体两面，对演奏技巧实践之探讨，其目的无非是为了对音乐有更深刻的诠释与表达，个人以为《溪山琴况》即是在这个二元互为体用的论点上展开的。

《溪山琴况》最大的特点乃在於它提出了琴乐“演奏美学”的实践论点，使得琴乐美学除了呈现意象及意境的概念外，亦建立了审美实践的意

义。音乐的呈现是透过演奏者的演奏，一个完美演奏的呈现则是通过演奏的技巧，在对音色、音效、音乐结构、音乐处理、意境处理等音乐本体上的审美所提出要求而达到的。笔者所谓“演奏审美实践”，即是指从技术本位、身体本位及精神三个面向的审美境界要求为最高目的，为达到这个最高目的，所进行的手段，是谓“演奏审美实践”。

本章主要探讨《溪山琴况》所提出的二十四况之演奏审美实践，及其实践的理论性。本章将演奏审美之实践区分成五节探讨之：一．审音辨律（和）二．音色（和、清、静、丽、亮、洁、润、圆）三．气候——节奏与速度（和、静、清、远、细、圆、迟、速）四．强弱（和、圆、坚、轻、重）以及五．运指（坚、健、溜、重）。

在演奏实践方面，笔者以《溪山琴况》文本中的理论层面所提出之审美诉求为主，在实践层面则参照同刊于《大还阁琴谱》中的〈万峰阁指法闕笈·指法解要〉一部，作为辅助，如此更可清楚的看到《溪山琴况》理论与实践的体用关系。

第一节 审音辨律（和）

通篇《溪山琴况》所最强调的是“和”这个概念。其首先提出的“和”是“先以正调品弦、循徽叶声”，也就是所谓的“调音”或“校音”，亦即音准的概念。徐上瀛认为一部音乐作品呈现的首要准备，也是必备条件，即是把音调准，是为审音辨律。调弦《琴况》谓“审之在听”，说明对音准的判辨是靠听力为主，而不是只靠眼睛在按音位置上准确与否的判断。由于按弦时一旦位置有一点点的偏差，对音准的准确度就会有影响，所以是“辨之在指，审之在耳”。

为了避免按弦音位的偏差，徐氏首重散音²⁸相和²⁹的调弦法，因为散音不牵涉按音音位是否准确的疑虑。先以散音相和来校对正音，然后再用散音与按音相和来交相对照。不过於此同时，他又提出了警告，设“徽有不准”的可能性。徽是琴器上音位的标示参照，是泛音的位置，由于安放琴“徽³⁰”是属于乐器制作的过程之一，不排除人为疏失的可能性。而要知道徽位的位置是否安放得准确，可以用泛音来确认它³¹。因为琴上的徽位

²⁸ 散音即空弦音，左手不按而弹谓之散音。

²⁹ 若以笔者的经验，其过程如：假若以一弦散音对准C（或谓黄钟律）的音高，一弦先与六弦八度相应，一弦並可再与四弦五度相应，六弦則與三弦五度相应；四弦再与七弦五度相应，七弦便可与二弦八度相应；二弦並可与五弦相应，则七弦兼备。重点除了在音程的和谐外，還在交叉比对的程式。

³⁰ 琴面一弦前方所安置的十三个白点，通常镶嵌以贝壳材质为主，因作为泛音的标示，且贝壳具有发光功效，故名之为“徽”。

³¹ 泛音的物理现象，因为泛音的产生是因泛音点两端弦长形成一定比例而产生的，所以不在正确的位置点上是无法产生泛音的；不似按音，不论位置按对与否都能出声，只是音高会偏差而已。所以在琴弦上泛音只要位置对准便能产生声音，成为校音的绝对参考参数。如果位置不准，就不能发出声音，就不能构成校音的条件了。

是以弦长比例计算而得的，即泛音的音位。因此泛音不仅可用来确认徽位安置的准确与否，也是调音更精准的方式，“如泛尚未合，则又用按复调，一按一泛，互相参究，而弦始有真和。”如此互相参比，最终就能调出正确的定弦音。

传统古琴上有三分损益法五度相生律与纯律（自然律）调弦两种，隋唐时期有不少曲子基本上采用纯律定弦，例如古曲“幽兰”、“广陵散”、“神人畅”等，其调音定弦就应以纯律来调³²。时下一般古琴调音法有平均律、五度相生律及纯律三种律制，古琴传统向来不用平均律制，此不论。琴乐尚有纯律与五度相生律并存之说，但仅就定弦来说，一个时间点上只能择其一，不可能并用，那么《溪山琴况》所采用的究竟为何者？

查阜西认为“南朝琴家已曾是使用自然音阶。隋唐统一，音声北盛南衰，……趋向自然音阶之纯音风格又渐黯矣。于是历唐迄宋，古琴家不复能阐发自然音阶之理，转而墨守先汉三分损益之律。……如就事实言之，自然音阶除梁代昙花一现外，自明万历中叶以来，虞山派如严天池、尹尔韬辈采用自然音阶之迹又复斑斑可考，熟派初期琴谱中，用十一徽、八徽、九徽二分、九徽八分、八徽三分、八徽九分等徽位者，数见不鲜，其明证

³² 杨宗稷《琴学丛书》卷十四，〈琴粹索言〉“调弦之法旧谱多以散声和实音，然不如以散声和泛音为准，黄君更以七弦五弦五徽、九徽与三弦一弦三徽、六徽、八徽、十一徽，五弦四徽与三弦三徽、六徽，五弦十徽与三弦八徽、十一徽泛音相和。”（笔者注：七弦五弦一句，实为七弦五徽对三弦三徽或八徽，五弦九徽对一弦八徽或十一徽之意。）

也。”（查阜西，1995：237）又说：“古琴取用自然羽、角之史实，并不始于杨氏（笔者按：指清代杨时百），而早已始于严天池氏之流。”（查阜西，1995：239）

查氏以虞山派琴谱中的记谱，在徽分处定位用十一徽、八徽、九徽二分、九徽八分、八徽三分、八徽九分等，来说明严天池所采用的应该为纯律定弦，徐上瀛踵严氏之后，因此可相信《琴况》对于调音法所采用的应为纯律调弦。查氏更再举证严天池《藏春坞琴谱》（1602）自序之言认为严氏可能受到西方钢琴音律之影响而校对琴的音律。

在实做上，一如清代杨时百调好音后，再“慢五弦使其十徽泛音与三弦十一徽泛音同声。”（查阜西，1995：238）但这一点并无法印证严天池定弦法确实使用纯律定弦，也并没有其它证据论证这个观点。

陈应时〈存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗〉一文指出，“纯律调法绝非明代所固有，而是沿公元第六世纪南朝丘明（494—590）所传‘碣石调·幽兰’的传统调弦法代代相传保存至明代，……。”（陈应时，1992：27）纯律调弦法³³是古代琴乐上所使用的调音法，但观之近代谱集上的调




³³ 《新刊太音大全集》所载纯律调弦法：凡品弦，先定武弦散声，以徽弦第九徽取声应之；次以文弦散声应徽弦勾声于第十徽，若有紧慢，则整文弦；次以武弦散声应羽弦勾第十徽；若有紧慢，当整羽弦。此四弦既定，

音法，却都为五度相生律调音法，陈应时认为“古琴调弦法的历史分期，以公元 1459 的《西麓堂琴统》‘调弦法’为分界。”（陈应时，1992：4）自此以后所使用的为五度相生律调音法。

《大还阁琴谱》成书的年代在《西》谱之后，且二者之差主要在第五弦的空弦音对应的位置，纯律为三弦十一徽，五度相生律为三弦十徽八分（纯律音阶之 mi, fa, si 三音较五度相生律之音高略低 22 音分）。所以纯律校音与三分损益律校音之差，主要在纯律调弦法最后有第三弦不能平音律的问题。所以若校音以九徽、十徽应之，吾知其为五度相生律校音法，若为十徽、十一徽应之则为纯律校音。由於近世多使用尼龙包钢丝弦，音频更敏锐。

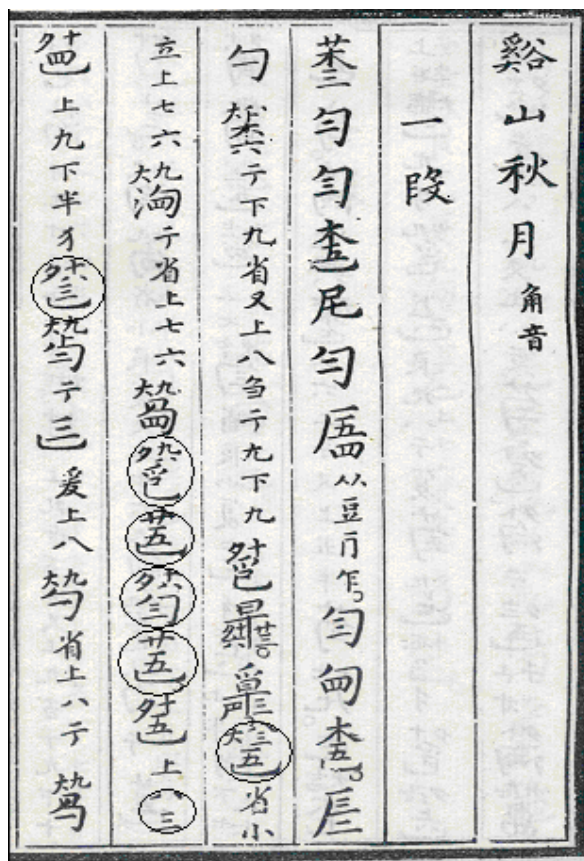
而乐器上岳山（桥）的高或低，容易造成在按弦时产生细微的音高偏差，而导致按音与泛音或按音与散音的音准差距，故此笔者多以泛音调弦法取代散按调弦法。泛音七徽、九徽，九徽、十徽相对应，或散按相对应时，散音五弦对应在三弦十徽八分，而非十一徽，为五度相生律调弦。观之《溪山琴况》“**以九应律，以十应吕**”（和）的说法，说明其非纯律调弦，仍旧属于五度相生律（较纯律高）的调音法。

然后散挑六，大九打三；散挑五大九打二；散挑四，大九打一；各令勾打声于散声相应。次又挑三，中十勾一；散挑四，名十打二；散挑五，名十一打三；散挑六，名十打四；散挑七，名十打五。

观之《大还阁琴谱》，以《溪山秋月》谱例为例，在谱中既有三弦十徽八分的音位（参看谱例（1）第三行第五个大字  及第四行第二个大字 ），又有八徽三分的音位（谱例（1）第二行最后一个大字 ），乐曲中所有的五弦在八徽左右的音位，均显示为八徽三分。如果是三分损益五度相生律的话，此音的音位应该在八徽五分，而前一个音阶音，在七徽六分则是相同的。这是否说明徐上瀛是采用纯律与三分律并用的呢？经笔者按弹实践之后，笔者认为徐上瀛所采取的仍是以五度相生律调音定弦，否则在散音五弦与三弦十徽八分处是不能散合的，例如谱例（1）第三行的第四、五、六大字，确实出现三弦与五弦的散按相和，如果不用三分损益五度相生律，则此处音准是不能相和谐的³⁴。但在乐曲按音取音的音位上却又多有采用纯律音高，例如八徽三分（谱例（1）第二行最后一个大字）、九徽八分（谱例（1）第三行第三个大字）。说明徐上瀛既合于当时通用的习惯，而又隐含复古审美思维。意即调音和弦是选用三分损益五度相生律，但在乐曲旋律的进行中某些单音的音高，徐氏仍采用纯律音高。因此，在这些地方看到纯律音高的音位，但并非纯律定弦。

³⁴ “角、变徵与变宫三音的比值，纯律都大于三分律，所以知道纯律的角、变徵与变宫三音，都低于三分角、变徵与变宫三音”（杨荫浏，1980：170）

谱例（1）《大还阁琴谱》溪山秋月



对于审音辨律，在《大还阁琴谱》的另一项特征，则显现徐上瀛对音准的重视：古琴的记谱法自唐代以降，开始使用减字谱的体系，对于音位的记录始终是只记徽不记分³⁵，直到徐上瀛《大还阁琴谱》确认了古琴减字记谱法徽分记写的系统，这是对音位准度要求的更精准、精确的做法，无疑体现徐上瀛在审音辨律上要求之高度。虽然“在明末清初的《古音正宗》（1634）已开始标明具体的徽位徽分，如七徽九分，七徽六分等等，而到了徐青山的《大还阁》，则每首琴曲的徽间音标示均十分明确、细致。

³⁵ 古琴上的十三个点称为“徽”，徽与徽之间的隐性音位称为“分”，在《大还阁琴谱》之前虽有徽分的记写，但仍未精准的要求，且并未形成一固定系统。

如原先的‘六上’被明确是‘六二’或‘六四’甚至‘六七’，原先的‘七八’、‘七上’也明确是‘七徽九分’、‘七徽六分’、‘七徽三分’等等。”（章华英，2002：32）〈万峰阁指法闕笈〉（琴曲集成第十册，1982：444）自序中亦提及“若如二六两弦音本于七徽之九分也，而他谱则曰八上……。”《大还阁琴谱》徽分记写法，对于琴乐在音律学上的一个值得关注的重点，即纯律及三分律的并存使用时，徽分数具有重要的参考价值。

就个人的经验，对于审音（校音）实践的训练，首先应该练习用唱的，让自己的耳朵感觉声音高低的变化及音与音之间关系，然后再在弦上实践。弦上校音必以两弦相对应来调，重点在先以其中一弦作为基准音，先弹基准音，后弹欲调之弦，因为人类听觉会有一种先入为主的观念，因此先弹基准音，能先产生基准音的感觉，不致混乱。再者，两音相校时不能急急相连，一般初学者通常易犯两弦急急连弹，导致两音共振相叠，无法清晰辨识。正确做法应在前一弦的声音出现二秒至三秒后，待其音波较为稳定时，再弹次一弦，这样才能清楚辨识前后音的音差是否对齐。

第二节 音色（和、静、清、丽、亮、洁、坚、润、圆）

何谓“美音”，即清亮、饱满、没有噪声、悦耳的乐音，《琴况》二十四况中的后十四况演奏层面之审美，除了轻、重、迟、速外，基本上都涉及音色层面之审美要求。对音色要求的论述，包括了有和、静、清、丽、亮、洁、坚、润、圆等况。下表（6）罗列述及音色之各况及其相关内容：

表（6）：诸况有关音色之论述

况	内容
和	如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙，疾而不促，缓而不弛；左之按弦也，若吟若猱，圆而无碍。
静	约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。
清	指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发；而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。
丽	丽者，美也，于清静中发为美音。
亮	左右手指既造就清实，出有金石声。
洁	修指之道由于严净，而后进于玄微。指严净则邪滓不容留，杂乱不容间，无声不涤，无弹不磨。
坚	然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声。
润	凡弦上之取音惟贵中和，而中和之妙用全于温润呈之。
润	盖润者，纯也，泽也，所以发纯粹光泽之气也。左芟其荆棘，右熔其暴甲，两手应弦，自臻纯粹。而又务求上下往来之法，则润音渐渐而来。故其弦若滋，温兮如玉，泠泠然满弦皆生气氤氲，无毗阳毗阴偏至之失，而后知润之之为妙。
圆	五音活澠之趣半在吟猱，而吟猱之妙处全在圆满。宛转动荡，无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。

（陈雯制表）

“和”具有“和而不同”的概念，所以对于音色审美的“和”，同样也是要求演奏的音乐中音色的“和而不同”。“不同”是谓变化，变化是指音

色有虚实、轻重色彩等的变化，但变化必须仍旧以“平和”、“守中”作为规范，是为变化中的统一，统一即合於“和”，而“和”也是音色审美之最高标准。

“静、清、丽、亮、洁、润、圆”诸况的音色审美诉求，是指弹琴的音色外显音效而言，其演奏实践落实在“坚”。完美音色的呈现，首先必须落实在基本指法技术层面上达到“坚实”的要求，可以说“坚”是所有指法运动审美最根本的条件，所谓“**指求其劲，按求其实，则清音始出。**”

（清）其他更细微的要求才有可能达到，不仅只是清音，静也好，润也好，亮也好，圆也好，都必须是按令入木、弹欲断弦的坚实状态下，才能进一步体会到“静、清、丽、亮、洁、润、圆”的审美。

在美音的范畴里，“静音”是琴乐审美中至关重要的一个命题，〈乐记〉里也说“人生而静，天之性也”，“静”是“种种远去世俗烦嚣而回见心性之静时之种种体现，亦即中国美学之根本。”（谭，2006：607）谭家哲亦说明“声之静，一在希声，另一在声之不乱、不繁、不躁。”（谭，2006：610）“**声励则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静**”，所以“静”音的音色条件是不躁、不浊而清澈，让人听了能产生心灵宁静、平和的感

觉，而不是音量弱小便称之为静。如若音量小音色却不坚实，以为音轻轻即为静，其实音色是虚弱无力、暗沉、缺乏亮度，并不能称之为静。

从实践的角度来看，“**练指则音自静**”，宁静的音色要靠良好的指法及技巧以达到，练指的根本训练还是在“坚”。“清”况亦说“**指求其劲，按求其实**”，“坚”况则说“**然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声。**”左练其按实，右练其劲力，皆是要求用指、运指达到“坚实”。（“坚”之实践详述请见本章第五节）

下指坚实的要求达到后，指“静”音色还须另一个条件，就是“心静”。心不静，要得指静，也只是缘木求鱼。心静如何可得？“**调气则神自静**”，此可从练气而得。调气，简单的说就是指呼吸吐纳。如果短而急促的呼吸，会使人心情浮躁，或说人在心情浮躁时的呼吸是短而急促的。反之，细长而舒缓的呼吸吐纳，会使人血流速度平缓、心情平静、血压平稳，所以宁静的音色也从人的心理状态反映出。在弹琴前先将呼吸的状态调整到细长而平稳，此有助于音乐呈现出宁静的结果，但是心静能使指静的说法，却非绝对的。心可能静，但若手指技术技巧功夫没练上来，那么，即便心静，指也未必绝对能静。要练手指之“静”，个人的体会乃为“**弹之以劲、弹之以气，而非弹之以力**”，著名的古琴家吴兆基先生弹琴即是属于此类。

《琴况》以宋崔尊度³⁶提出的“清丽而静，和润而远”为基础推而衍之，范仲淹曾经进一步阐述崔尊度的观点说：“清丽而弗静，其失也躁；和润而弗远，其失也佞。不躁不佞，其中和之道欤？”（许健，1982：117）

《琴况》认为“清”是琴乐音色审美要求之本原，为“声音之主宰”。“清”的实践首先也还是落实在“坚”，所指为右手弹弦手指之坚，及左手按弦之坚。“指求其劲，按求其实”，其实践之法右手落实在弹指“有劲”，假若左指按音不实，右指弹弦无劲，是不可能造就清音的，所谓“按未重，动未坚，则不实”（和）。

右手下指要用的是劲力、筋力，而不是蛮力。劲力、筋力是一种弹力，一种有弹性的力道。先将力道的感觉（意念）集中于指尖，在手指触动到弦的瞬间迸发於弦上，这样的音色听起来具有弹性、亮度且透明感、有颗粒感而不干涩，使得声音可以传送得远。“而又挑必甲尖，弦必悬落，则清音益妙。”是指右手弹弦下指，手指触弦的位置要在指甲尖端处，个人经验体会，所谓“甲尖”约是在指甲前端三分之一处，且指甲的长度不宜过长（特别是指甲质地属于软性的指甲）。还有指甲的形状不宜过尖。如果指甲质地属软性而长度又过长，容易在下指触弦时由于指甲硬度不够，在震动琴弦时发出指甲打弦的杂音。如果指甲形状过尖，因琴弦弦长较长

³⁶ 崔尊度（953—1020），北宋琴家，字坚白。江陵人，进士出身，为太子谕德。

且粗，指甲触弦的面积小，无法有力地将琴弦充分震动，以致容易造成音色偏薄。

触弦时不可直接将手指贴在弦上出弦，而应该是距弦约一至二分远处，以瞬间回弹力度³⁷触弦，即所谓“弦必悬落”，清音益妙，於是可得清静、清丽、清远的音色。“手不下徽，弹不柔懦，则清音并发”，右手弹弦的标准位置是在岳山与第一徽的二分之一处，此处所指说明右手弹弦宜取距岳山约五公分处至第一徽之间，不宜太过向左，越过第一徽的位置，此为避免发音太过散浊。但通常视乐曲表现的需求可作适度的调整，知名琴家吴兆基老先生抚琴，笔者曾亲见其抚弦右手却在第三、四徽处弹。由於今人所使用者为纲丝弦，吴氏因避钢弦的金属噪声，所以下三、四徽处弹弦，其目的也为了清健音色而避其噪性。可知，今人在弹琴时面对古人的传统，也必须详加理解、善于活用。

左手按弦的坚实，是指按弦要稳固扎实而不僵着，才能达到清实而清亮的音色，所谓“左右手指既造就清实，出有金石声，然后可拟一亮字，故清后取亮，亮发清中。”（亮）“亮”为光明、清透之意，音色的清亮度在左手要求按弦坚实，在右手要求弹弦下指的力度与角度。“亮”况中对音色之亮的解说为：“犹夫水之至清者，得日而益明也”，说明“亮”

³⁷ 笔者按：先一收指再出弦，谓之回弹力。

是一种具有透明感、光芒闪射的感觉，清亮而不刺激。〈万峰阁指法闕笈〉中对指法音色的要求有更直接、详细的论述：“抹，用抹之法必以正出，不可斜扫，又不可太重使弦扑面。常在一徽内出声，庶获清健之音，如下三四徽而弹，则出音太柔而不堪听矣。”（琴曲集成第十册，1982：446）

又如，“挑，挑之精义别有秘詮，名曰悬指，今人皆傍弦挨抚，音出多混浊，何可言妙。惟是挑以甲尖从空悬落，于弦中一下而虚灵无碍，始得清健之音。”（琴曲集成第十册，1982：446）所谓“悬指”意指“弦必悬落”，且特别强调“挑”（食指向外弹弦的指法）为“悬落”，但“悬落”的距离是必须掌握的，由于“挑”为甲背音，落弦的距离若超过二公分以上过远的距离，则容易产生指甲背触弦时的杂音，而且触弦时必需瞬间出弦，不能有所迟疑，目的都是为了音色之清。

再如，“勾，勾贵甲肉相半。……勾如纯甲，则声出多浮而暴，法以中指尖带肉抵弦，重抵轻出，先肉后甲，而得声者，必至中和也。”（琴曲集成第十册，1982：447）〈万峰阁指法闕笈〉强调中指“勾”（中指对身体方向弹弦的指法）的重点在於：（1）指尖甲肉并用（2）重抵轻出；中指勾弦以指尖触弦，不可入弦太深。明汪芝《西麓堂琴统》（1525）“抚琴诀”亦言“用指必须甲肉相兼，出声清丽，甲多声焦，肉多声浊。”（琴

曲集成第三册，1982：57）。“甲肉相和”的用指法，更可以上推到唐代赵耶利（563-639），“他认为只用指甲其音伤惨，只用指肉其音伤钝，主张甲肉相和，取音温润。”（许健，1982：55）徐氏虽然要求运指音色的亮度，但却又并不仅止于对音乐本体上发音狭义的清亮，还包含了音意上广义的“亮”，是指音色能达到一定的亮度后，便可以进一步对音乐做更细腻感性上的要求。“试一听之，则澄然秋潭，皎然寒月，澹然山涛，幽然谷应，始知弦上有此一种清况，真令人心骨俱冷，体气欲仙矣。”有关清音之意象，将于意象审美实践篇再论。

“洁”况说：“欲修妙音者，本于指；欲修指者，必先本于洁也。”

意指音乐韵味之妙，是得之于手指在弦上细腻的运用，因此指法技巧的干净度要求是其根本，而此根本之基础要求就在于“洁”。所谓“修指之道由于严净，而后进于玄微，指严净则邪滓不容留，杂乱不容间，无声不涤。”

“洁”为洁净，严格要求指法技巧上音色干净外，也包含了不少做、不多做，要求精准（包括音准的精确及指法动作的精确），同时也要求灵活；是手指的洁净，也是音的洁净，“习琴学者，其初唯恐其取音之不多，渐渐陶熔，又恐其取音之过多。从有而无，因多而寡，一尘不染，一滓弗留，止于至洁之地，此为严净之究竟也。”

例如，“左指按音在四弦九徽，一弹后上七徽九，再上七徽”，必须明确且肯定地作出三个音（九徽、七徽九分、七徽），须达到音准的准确度，以及滑音到位拍子的准确度，因此在按滑音时，滑动的过程所占用的拍长时间不能超过该音拍长的一半以上，否则就容易造成旋律不洁、不够明确的缺失（特殊音效不在此例）。又，对于音位与音位之间的距离长度，则需靠长时间练习达到熟练，掌握瞬间可以直接从一个音到下一个音位，避免迟疑或拿捏不准造成音准的缺失。

又，如右手“轮指”：谓名中食三指次第出弦，那么就必须将三个音清晰而有前后次序平均依序而出，不可呈两音交叠或节奏不平均、音量不平均的现象，亦是谓洁净。因此，弹奏者必须先对演奏指法的技法法则要求有确切的认识与了解后，才会知道何谓准确度。例如上滑音，在指法记载上无法准确记录滑音距离的长度，在这个状况下，靠的就是对音乐感应感受上的体验与经验了。再如“撞”和“逗”这两个指法，在指法解说上明白的指出前者为得音“后”急进复，而后者为得音“时”急进复，所以二者在左手的基本动作技法上是相同的，差异在于时间点上与右手配合的时间节奏性不同，这个就不是音乐感性上的问题，而是指法操作上有严格的区分，演奏者必须先了解二者的分别，才能达到《琴况》所要求的“洁”。

“洁”况中对指法的洁净用了“指严净”一词，可理解徐氏对指法洁净度是有高度要求的。“洁”与“静”不同，“洁”是干净、洁净，更多指向指法的技巧的干净；“静”是安静、宁静，更多指向音色上给予人宁静的感觉以及内心、精神上的宁静。但如果技术性上不能做到“洁”时，“静”的审美也就难以达到了，意即“洁”是“指静”之本。

右手音色之清美同样要在坚实中求，做到“坚”的要求后，才能得“清”，
“指求其劲，按求其实，则清音始出；手不下徽，弹不柔懦，则清音并发。”
(清)在音色的要求上“清”况主要指的是对右手的要求，意为音色清丽。
在“清”况及“健”况中皆提出**“右指靠弦则音钝而木，挑必甲尖，弦必悬落。”**的技巧，挑³⁸弦甲背出弦时，指甲的位置在指尖处，意即指甲不能入弦太深。挑指出弦时的瞬间指尖不能靠在弦上再出弦，而必须要距离弦有几分的距离，在瞬间下指时直接出弦。**“手不下徽，弹不柔懦，……厝指如敲金戛石，傍弦绝无客声。”**(清)右手弹弦的位置不超过一徽³⁹之左，而下指触弦时则要果断，不可唯唯诺诺，欲前又退。但力度的控制要恰到好处，才不致触及前后弦，使得要弹的弦响，不要弹的弦也响，所以这里所谈到的“清”也包含了在弹奏操作上干净度的含意。表(7)列出

³⁸ 右手食指向外弹出弦，谓之“挑”。

³⁹ 琴上有十三个徽位音位，一徽为最靠右者，接近弹弦的位置的音位。这个标准是以丝弦为准。

“清”、“坚”、“健”’三况所涉及右手的坚实诉求，但三者涉及的面向不同，从表中可看出三者之分别。

表（7）：“清”、“坚”、“健”三者之分别

清	坚	健
指求其劲，按求其实。	形其坚而实。	藏健于清，运健于坚。
指音色。	指手形。	指运指之灵动。
指单音音色。	非指音色，而指得好的音色之基本功夫。	指旋律流动灵活之本。

（陈雯制表）

前述者皆为乐音本体音色之要求，而“润”、“圆”与“溜”则是偏向琴乐上音韵层面的音色处理。三者看似雷同，实则不同，（参看表（8））：

“润者，纯也，泽也”（润），主要为个别单音的音色效果，“润”：不过躁、不过虚、不过懦、不过强，是谓“中和”，主要要求在右手。“凡弦上之取音惟贵中和，而中和之妙用全于温润呈之。……无毗阳毗阴偏至之失，而后知润之之为妙，所以达其中和也。”（润）润亦含有左手按滑往来音色的饱满、柔美与清晰，“左芟其荆棘，右熔其暴甲。”（润）是也。

“圆”则多指左手运作所产生的音韵要求，旋律的流淌圆顺婉转没有艰涩之感，“宛转动荡无滞无碍，不少不多，以至恰好，谓之圆。”（圆）

“圆”主要针对短句音型，是“方”的对立面。通篇“圆”况主要在要求

一个“吟猱”的圆，之所以如此重视“吟猱”，因为“五音活潑之趣半在吟猱”（圆）。而“吟猱”之美无论轻重疾徐全在圆满，所谓圆满。呈现在左手按音时每个细微的移动，在移动之间连绵不绝、婉转自然，能将音色作充分的修饰作用。要得吟猱绰注的圆满，必须先做到放松，然后才可以意随心转，手随意转。“如一弹而获中和之用，一按而凑妙合之机，一转而函无痕之趣，一折而应起伏之微。”（圆）。

“溜”者滑也，主要针对的是长线乐句的音型，而不是对单音的要求，实践重点落实在左手按弦要坚实而灵活。“和”况云：“指下过弦，慎勿松起；弦上递指，尤欲无迹。往来动宕，恰如胶漆。”左手基本要求的坚实，是手指按弦不能轻易离开弦，包括移动换弦时，左手按弦换指或换弦需不露痕迹。即如《研易习琴斋琴谱》载“谱载五音活泼之趣，半在吟猱，而吟猱之妙，全在动荡有情，缓急有韵，声自心生，音从意转。”（章志荪，1982：211）说明灵活之处显现在吟猱绰注。（“溜”况之实践参见本章运指第五节）

表（8）：润、圆、溜三者之分别

润	圆	溜
纯、泽，没有尖锐声。	圆满。	滑。
右指。	左指。	左指。
单音。	短句或修饰音(吟、猱)。	长句。
无毗阳毗阴偏至之失。	动荡无碍。	坚而灵活。

（陈雯制表）

“润”、“圆”、“溜”在音色面上诉求包含了左手与右手的技法概念，在实践上个人认为“润”、“圆”、“溜”，首先他们都是建立在左手“坚”及“灵活”的条件下，而这两个条件恰恰是“力与松”的平衡，也可以称之为阴与阳的平衡。“坚”当然牵涉到下指用力弹弦，但如果用力过重则易落入僵着之缺；若左手按弦力度不够，又易陷入按音不实之缺。其重点在按音时只对按弦的那个手指用力，而尽量将其他手指处于放松状态，因此需要训练每个手指独立运作用力的能力。例如大指按弦，需要手型稍微靠拢，这样容易达到既坚实又放松的状态，如果四指张开则容易造成僵硬之病。右手弹弦力度的掌握，须多次揣摩内力收放的拿捏，方可达到既清脆又有弹性的条件。至于灵活动荡无碍的实践之法，贵在左手不轻易离弦及放松，以及右手弹之以气，弹之以意，配合暗力、内力的训练，主要要求指节的力度，将下指的意念放在指节处，指节略微出力挺住，对按弦坚实有很大的助益。

徐氏在指法解说上独步前人，将指法动作细腻的要求，不厌烦琐地一一详述，显示了他对乐音音色的重视，认为这是琴乐“中和”本质的基本要求。如果音色这个基本要求不能达到“和”，那么就不可能达到音乐意境要求上的“和”了。总的来说音色的实践主要在右指，不论“和”、“静”、“清”、“丽”、“亮”、“洁”、“坚”、“润”或“圆”

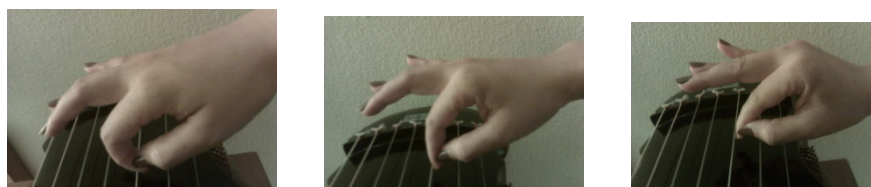
的诉求，欲求音色上的美音，都牵涉到手指弹弦的力度、角度、速度、触弦等关键性议题，触弦又牵涉了指甲的长度、硬度、形状等条件。

就指甲而论，指甲为每个人先天个别条件，无法强求，但可补助。就弹琴的音色而论，指甲以硬甲为佳。如果指甲先天属软性，补助之法则不可留太长，略超出指肉即可，或可以搽饰指甲油来暂时加强其硬度。指甲质地若不够坚硬，容易产生触弦时的噪声，此外也无法充分地掌握与运用力度，将弦的震动音色达到最佳状态，以及在需求音量时无法达到要求。

再就指甲的形状而论，一般弹弦乐器总认为指甲的形状以尖形为好，其理由为接触弦的面积越小则杂音越小，殊不知古琴因为乐器构造不同，琴弦粗大低沉而长，对那些琴弦较细、较短、音色较高的弹弦乐器，其适用的理论，用在古琴乐器上是不适用的。古琴的琴弦粗大，尖细的甲形对粗弦拨弦的爆发力能量是不足够的，因此不但不能产生足够的爆发能量来拨动琴弦，使之达到漂亮的震动之外，反而产生较大的杂音，因此就指甲形状而言，以略带方形的椭圆形为佳。

在力度与角度的议题方面，力度过强则暴，过柔则虚。力度不是用力，而是用劲，用之以气，劲与气与瞬间速度有一定的关联性。如果用劲、用

气弹，则弹指的方式是属于瞬间触发的力，音色的呈现是具有弹性且有活力的。触弦为由空中近距离落下，是谓“弦必悬落”。在瞬间触弦后，立刻放松肌肉，是谓瞬间力度。瞬间力度与角度的配合，则美音可出。至于角度，据个人的经验体会：弹弦下指的角度，以食指挑弦为例，食指弹弦甲面向下倾斜约 45 度角（俯角）（见图象 A），重抵轻出加上回弹力，可得清亮之音。若甲面与琴弦呈 90 度（直角）（见图象 B），出音易成坚硬缺少弹性的音色。若呈向上 45 度角（仰角）（见图象 C），则音色发音虚飘，不可取。



图象（A）45 度俯角 图象（B）90 度直角 图象（C）45 度仰角

第三节 气候（和、静、清、逸、细、圆、迟、速）

《琴况》中所提出的“气候”乃指乐曲的节奏及速度两个概念，节奏是每个音符长短的概念，速度是音乐进行的快慢速度，二者不能混为一谈。在表（9）中“静”、“清”、“细”及“迟（a）、迟（b）、迟（c）、迟（d）”所谈者皆为节奏的问题，而“迟（e）”及“速”则谈论速度的问题。

表(9)：诸况有关“气候”之论述

况	内容
和	篇中有度，句中有候，字中有肯。
和	疾而不促，缓而不弛。
静	急而不乱，多而不繁。
清	究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟求完。
清	故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。
清	候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其终曲之雅趣。
细	音有细缈处，乃在节奏间。
逸	临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖。
细	往往见初入手者一理琴弦便忙忙不定，如一声中欲其少停一息而不可得，一句中欲其委婉一音而亦不能。
迟(a)	若太古，悠游弦上，节其气候，候至而下，以叶厥律者，此希声之始作也。
迟(b)	或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远。
迟(c)	严天池诗“几回拈出阳春调，月满西楼下指迟。”
迟(d)	若不知“气候”两字，指一入弦惟知忙忙连下，殆欲放慢则竟然无味矣。
迟(e)	深于气候，则迟速俱得，不迟不速亦得，岂独一迟尽其妙耶！
速	指法有重则有轻，如天地之有阴阳也；有迟则有速，如四时之有寒暑也。盖迟为速之纲，速为迟之纪，尝相间错而不离。
速	然琴操之大体固贵乎迟：疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音，《阳春》、《佩兰》之曲是也；忽然变急，其音又系最精最妙者，是为奇音，《雉朝飞》、《乌夜啼》之操是也。所谓正音备而奇音不可偏废，此之为速。
速	吾之论速者二：有小速，有大速。小速微快，要以紧紧，使指不伤速中之雅度，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。是故速以意用，更以意神。
速	小速之意趣，大速之意奇。若迟而无速，则以何声为结构？速无大小，则亦不见其灵机。

(陈雯制表)

徐上瀛并不排斥节奏快、速度急的乐曲，“所谓正音备而奇音不可偏废。”（速）“小速微快，要以紧紧，使指不伤速中之雅度，而恰有行云流水之趣；大速贵急，务令急而不乱，依然安闲之气象，而能泻出崩崖飞瀑之声。”（速）《琴况》在节奏方面的审美诉求提出的要求主要在节奏的清晰与稳定。节奏紧凑而不乱、音符多但不显得繁复，在急速中依然具有安闲的气度。

琴乐记谱法的特性之一即在乐谱上没有标示明确的音符时值节奏，因此一般人会认为古琴音乐是没有节奏概念的，或者说是注重节奏概念的。实则不然！针对琴曲的节奏概念，本节以〈万峰阁指法闕笈〉中之指法解要，试申述（一）指法之节奏设计及（二）散板之节奏概念：

（一）传统古琴乐谱（减字谱）中没有标示明确的节奏符号，但其实并不等於其没有节奏（时间值）的概念，反而更需要详解指法的内涵及实践法，因为传统古琴谱的节奏性是隐性而且是相对活性的。徐上瀛在〈万峰阁指法闕笈·自序〉中便提到“尝曰指之抹挑勾剔之类皆有秘法，不得其法则茫然不知其妙，则虽弹至终曲完，于何处觅精微之致哉。”（琴曲集成第十册，1982：444）又如，该〈闕笈〉对“短锁”之指法解说有云“同弦上抹勾慢弹二声，少息，加背锁得五声。”（琴曲集成第十册，1982：

449)，可知短锁指法的节奏分为两组音型，前两声相对节奏略慢，略顿后，后三声节奏快作；其节奏形态早已隐含在指法设计当中，形成 $\downarrow \downarrow$ $\uparrow \downarrow$ 的基本型。又如，“历者，食指连挑二弦，取轻疾之声”，疾者快也；连挑与历两种指法之别就在连挑较历的节奏稍慢。“叠蠲，一弦两声用抹勾急弹也”；急弹亦云节奏之快速相连也。表面看来，“抹挑”与“叠蠲”皆为两声急连弹，相较“抹挑”与“连挑”则在指法节奏上就有快慢之别，如果“抹挑”是 $\downarrow \downarrow$ 较慢的节奏，“叠蠲”则是 $\uparrow \downarrow$ 的节奏。又如“打圆，一挑一勾先得二声，少息，即急作二次得四声，后复慢挑一声以完也。”可知打圆共七声，其节奏形态为前二声慢作，略顿，中间四声快作，最后一声慢作，但中间四声与最后一声之间并无停顿，形成 $\downarrow \downarrow . \uparrow \uparrow \downarrow$ 的基本节奏形态。左手指法亦有缓急之分，如“缓吟”、“急吟”已标明吟指的震动速度有快慢之别，但并未设定绝对的速度，而是在一定弹性空间内的概念；“双吟”是右手两弹两音皆做吟，因此造成两音节奏慢作，亦为指法隐性节奏概念。除了音与音之间的节奏要求外，《溪山琴况》亦要求乐句与乐句之间的节奏有相连、有少停、有大息之别，犹如文章中有逗号、顿号、句号，也有段落之别也。




古琴的节奏记谱有相对性概念於内，不是绝对性概念，具有一定的弹性空间，却又有一定的规范。有了这样的基本原型之后，琴乐在每个人诠

释演绎时，即留取了一定的空间给予弹奏者。这种音乐节奏型态的空间及可变性、弹性，亦即中国古代阴阳宇宙观的体现。中国古代即认为宇宙的唯一不变即在於其万变之必然性，因此艺术在体现宇宙大自然时，自然保留了其可变的空间，也为艺术的发展性留下极大的发挥空间，这个空间明显地展现在琴乐的节奏与速度这个命题上。有其变，也有其不变，原则不变，然在一定的空间内给予一定的弹性空间，这样的思维就又回到了先秦时期的音乐审美观，“和”与“同”是对立的统一概念，“若以水济水，谁能食之？若琴瑟之专壹，谁能听之？”⁴⁰（《左传·昭公二十年》）。

“同”是统一，“和”是变化，在变化中有其共同性，在共性中又有其变化，在统一中求得相和谐的变化，使得音乐不致杂乱无章，又不致枯燥。就像主题动机与变奏的关系，同一个主题动机旋律可产生多个变体旋律出来。

晏婴〈和同说〉的思想认为，音乐的美在於多不在於一，在於和不在於同，认同音乐的多样变化与对立元素的呈现，寓杂多於统一，相异事物互相结合而达到协调统一，形成对立矛盾而达致的高度统一之审美趣味。古

⁴⁰《左传·昭公二十年》〈宴婴·和同说〉：齊侯至自田，晏子侍于過臺，子猶馳而造焉。公曰：「唯據與我和夫！」晏子對曰：「據亦同也，焉得為和？」公曰：「和與同異乎？」對曰：「異。和如羹焉，水火醯醢鹽梅，以烹魚肉，燂之以薪，宰夫和之，齊之以味，濟其不及，以洩其過。君子食之，以平其心。君臣亦然。君所謂可而有否焉，臣獻其否以成其可；君所謂否而有可焉，臣獻其可以去其否。是以政平而不干，民無爭心。故詩曰：『亦有和羹，既戒既平。鬯餗無言，時靡有爭。』先王之濟五味，和五聲也，以平其心，成其政也。聲亦如味，一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也；清濁，小大，短長，疾徐，哀樂，剛柔，遲速，高下，出入，周疏，以相濟也。君子聽之，以平其心。心平，德和。故詩曰：『德音不瑕。』今據不然。君所謂可，據亦曰可；君所謂否，據亦曰否。若以水濟水，誰能食之？若琴瑟之專壹，誰能聽之？同之不可也如是。」

琴的指法充分呈现了这种统一的变化。例如，古琴套头指法之一的“掐撮三声”，其原型为 , 其变形可变成  又或是  等多种变形，不一而足的弹性变化，其统一性是指法中掐撮有两组（罨掐撮为一组，罨掐罨掐撮为第二组）的基本型不变，指法与弹奏并无太大变化，主要变化是在节奏形态。但上述第三组则属于指法加花变形法（罨掐罨掐撮为一组，罨掐罨掐撮为第二组），在指法内容及节奏形态上都有变化。这些变形在谱中都只出现“掐撮三声”这个指法符号而已，不会有变形的细节，变形从何而来？就是在弹奏者的自由心法了。然而弹奏者所本为何？一者老师传授，一者为对古代乐曲的经验掌握，再由演奏者适度地发挥古人乐谱中的弹性空间，亦是一种再创作。

（二）琴乐中常使用“散板”形态节奏，“散板”是一种自由的节奏形态。琴乐旋律结构向由乐句句法组合（例如像文学中的宋词般长短句或散文形态，其句法是弹性而长短不一的），非固定小节拍长节律句法的组合（例如绝句或律诗，每句字数相等）。因此在一个乐段中，乐句与乐句并非是规律等长的，而是如同一篇散文或宋词，有长句、有段句，如同文章句法有逗号、有句号等。逗号的地方是一句话还没完整，断句的时间要

短些。而在句号的地方则必须要将乐句拉开，使之有完整感，句子尾拍的时值就要留的长一些。如果是乐段，则更要有段落的结束感。

个人认为“散板”不是没有节奏，其节奏型态可解释为是一种“延展性”的节奏形态，是一种展现松与紧反差的弹性节奏形态。在延展的节奏间对节奏长短缓急变化之安排恰当与否，显现出演奏者之功力，有欲断还连、虚实相间、虚空玄奥之妙，其阴阳虚实变化之实践掌握，落实於掌握旋律的歌唱性，其根本须奠基在对指法基础设定能够深入解读与理解上。

〈万峰阁指法闕笈〉云：“虽曰慢调，而中必有缓急相间，以成结构，若无法者，惟知弹慢而无节奏，则意味索然，何堪入耳。”（*琴曲集成*第十册，1982：463）所以可说散板之妙就在“缓急相间”（迟），亦即在延伸节奏与紧缩节奏之间的张力，或者说“散板”节奏的张力，也可说其审美的观点在于统一（同）与变化（和）的协调。

“静”况中对节奏的要求为“**急而不乱，多而不繁**”，“缓急相间”，急中有缓，缓中有急。所谓“缓急相间”也就是阴阳、虚实、收放对应变化的概念，收放之间要得之自然、气息顺畅，有出人意表之作，在不可预期之间，突出奇音，速度的对比反差越大则效果越大，也较容易呈现出“**章句舒缓，缓急相间，断而复续，幽而致远**。”（迟）的意蕴。但也需考虑

旋律句法连续线条的效果，以避免因反差太大而造成旋律的不连贯。要达到演奏上节奏与速度上的“速”，其实践落实之法，首先在熟练，还要身体能放松，包括颈、肩、臂、腕、手。“速以意用，更以意神”即指出手指下弦急速是用意念在弹，或说用“气”的概念在弹，而非只是手指的运动。

个人以为散板的掌握，首先应掌握乐句的断句，其次掌握一个乐句里的音组，然后灵活运用指法设定的节奏概念及变化的可能性。例如乐曲《山居吟》乐句的节奏掌握说明如下（参见谱例（2））：第一行第一小节，第一、第二音为第一音组，第三至第七音为第二音组，一组音组中的节奏较紧，第一音组与第二音组之间略顿，如此二组音组连接起来成为第一个乐句。第二小节、第三小节各自为一音组，在第二小节接第三小节之间略顿而相连，成为第二个乐句。音组之间的音必须相连，音组与音组之间的相连则看音乐旋律句法的规律来判断拉长的时间长短，有时一个长的乐句中有三、四组音组组成，为避免乐句显得太过拖延，使得音乐旋律的“气”连接不起来，那么音组与音组之间就不需要停顿太长；如果每个音组相连都太紧密，则会让人觉得压迫、气息不顺的感觉，所以散板音乐的节奏与速度，需视整体音乐的感受而调整。

谱例 (2)：山居吟

山 居 吟

定弦：5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣
正 调
无射均与仲吕均相互转调
1 = 4B (无射均侧弄)

五知斋琴谱
黄耀良打谱、记谱

The score consists of ten lines of musical notation. Each line contains numerical notation (e.g., 3, 6, 1, 2, 3, 5, 6) and traditional Chinese characters (e.g., 阮, 竹, 琴, 瑟). The notation includes various ornaments and fingerings, such as '1=541a', '1b', '2a', '2b', '3a', '3b', '4a', '4b', '5a', '5b', '6a', '6b'. There are also circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) and arrows indicating specific techniques or phrasing. The score ends with a double bar line.

缓急之间是致远幽情的处所，所以缓中仍要相连。为达到缓中仍能相连不散，则靠“急”来贯穿，在缓急相连之处，往往留有许多空间，亦即留白。留白不是空白，而是情感表达的深度空间，所以在这个空间的地方有悠悠之志，有意蕴深长，所谓“临缓则将舒缓而多韵，处急则犹运急而不乖”（逸）。

“气候”的另一个面向之概念为“速度”，琴乐之妙贵在慢，“**琴操之大体贵乎迟。**”（速）此处“慢”、“迟”、“速”皆指音乐速度的概念。在“迟”况中徐氏引用了虞山严天池的诗“**几回拈出阳春调，月满西楼下指迟**”，表达乐曲慢速的逸趣。

以乐曲进行的速度而言，要做“慢”速，个人以为思考为“不着急”应更为妥切，也即是沉住气（“**肃其气**”）。要沉住气除了锻炼心性外，可从呼吸调息下手，保持慢、长、细、稳的气息状态，琴乐养生概念中，本就讲究气息（吐纳）的锻炼。乐句与气息吐纳相配合，呼吸的速度与音乐的速度相配合，所谓“**不疾疾连去**”，达到音乐的行进给予人舒适的感觉，在该断句、该呼吸换气的地方，需要明显地留取空间，气口的地方换气要从容不迫，心中有歌唱的感觉，而且要唱得不觉气息不顺或紧迫的感觉。慢曲如此，快曲更是如此，所谓快而不乱，繁而不杂，以气息相对应，使气息不窘迫、不憋气、不仓促。

在快曲时气息的速度随之而快，慢曲时随之而缓。接下来则需要注重乐句的断句，首先演奏者需要了解该曲是属于何种调式，例如：宫调式，是以 Do 为主音的调式（宫音即为其乐曲之调头音），在重要句子或段落的尾音，大都会落在这个调头音上（特殊结构体另当别论），由此可帮助

分辨出句子的断句是属于小句，还是大句。小句的句子，气息停顿较短甚至不停，大句的句子则气息停顿较长些。句子中又有小音组的结构，一个长句可能有三、四个音组群组合而成。从音组到句子都与主音及主题动机有着密切的关连，透过对音乐句子、段落、结构的分析，便能了解整个音乐的语法，演奏起来才会有顺畅的感觉。

以琴曲《阳关三叠》为例：《阳关三叠》采用唐代王维〈送元二使安西〉的原诗再加以扩充变化，成为三段体加尾声的结构。此曲描写与友人送行，为伤别离之曲，故全曲的速度以非常慢的速度来诠释，表达一种忧伤难舍的情绪。谱例（3）中第一段为第一行至第三行，第二段为第四行至第七行第四小节，第三段为第七行第五小节至最后一行第三小节，最后三小节为尾声。全曲的速度以缓慢而平稳的速度从第一段进行到第三段后半（第九行第四小节），自第九行最后一小节进入乐曲的变体部一直到段落结束，改以自由的散板进行。

由於这里是乐曲的高潮处，也是情绪的激昂处，以自由的散板的节奏方式，每一句都有节奏明显的松紧变化，而且每个乐句断句非常明确，每句都有一次节奏速度的起伏变化，呈慢快慢的橄榄形，能更深刻地表露出情绪的激荡。由于此曲为有辞的琴歌，所以在散板的节奏处理，需要考虑

歌词的语义节律，例如：“何日言悬轩辚”一句，何日为一字组节奏速度略慢，言悬为一字组节奏速度略紧，轩辚为一字组节奏速度略慢；“能酌几多巡”，能酌为一字组节奏速度略快，几多巡为一字组节奏速度略慢；“千巡有尽，寸衷难泯”，每二个字为一字组，全句由慢渐快；“无穷的伤感”，无穷的为一字组节奏速度略快，伤感为一字组节奏速度略慢，每个句子当中都有松、有紧，此即是“和”况中“句中有候，字中有肯。”的含义。

本曲为无射均（降B）调，商调式（Re），主音在商（Re），次主音在羽（La）。乐曲开头前面三句尾音皆落在商音，第四句则转落在羽（La）音，造成和与同的变化，第四句句尾的气息停留较短，制造了气氛上的转圜。第五句再次回到商音，当句尾落在主音时的乐句，则乐句气息停留就会稍长。另外，三段的句尾，并不落在主（商）音，而是落在次主音羽音（乐谱第三行最后一小节、第七行第四小节、最后一行第二小节），造成乐段结尾时未尽之感，但乐段的节奏速度仍旧在每个段落结束时以渐慢处理，使乐段有暂时的结束感，而在最后的尾音处将落回主音（商音）结束全曲。在节奏速度的处理上造成音乐结构的一种曲回的效果，而气候的拿捏也就在这曲回结构当中显现。（请听音档（1）阳关三叠）

谱例（3）： 阳 关 三 叠

阳 关 三 叠

$\underline{5 \cdot 6} \underline{1 2} \underline{2} | \underline{6 \cdot 1} \underline{3 2} \underline{1 2} 2 - | \widehat{5 \cdot 6} 5 \widehat{3 \cdot 5} \widehat{3 2 1} \widehat{2 3} 2 - | \underline{1} \underline{6 \cdot} \underline{6} \underline{6 \cdot}$
清 和 节 当 春，渭 城 朝 雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青 柳 色 新， 劝 君 更 尽

$\underline{5} \underline{6} \underline{6} | \underline{6 \cdot 1} \underline{3 2} \underline{1 2} 2 - | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1 1} | \underline{6} \underline{6 \cdot} \underline{6} \underline{6 \cdot} | \underline{6 \cdot 5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3}$
一 杯 酒， 西 出 阳 关 无 故 人！ 霜 夜 与 霜 晨， 远 行， 远 行， 长 途 越 度 关

$3 | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1} 1 - | 3 \cdot 1 2 - | 3 \cdot 1 2 - | 3 3 1 2 \underline{6 \cdot} \underline{5} \underline{6} - | \underline{6} \underline{5} \underline{6} - |$
津 惆 怅 投 此 身， 历 苦 辛， 历 苦 辛， 历 历 苦 辛 宜 自 珍， 宜 自 珍。

$\underline{6 \cdot 1} \underline{2 1} 3 2 2 - | \widehat{5 \cdot 6} 5 \widehat{3 \cdot 5} \widehat{3 \cdot 5 3 2} 1 \widehat{2 3} 2 - | \widehat{1} \widehat{2} 1 \widehat{6 \cdot 7} \widehat{6 \cdot 5 4}$
渭 城 朝 雨 浥 轻 尘， 客 舍 青 青 柳 色 新， 劝 君 更 尽 一

$\underline{5} \underline{6} \underline{5} - | \underline{1 \cdot 2} \underline{3 5} \widehat{3 \cdot 5 3 2} 1 \widehat{2 3} 2 - | 5 5 3 5 \widehat{3 \cdot 5 3 2} 2 | \underline{2} \underline{3} \underline{3} 1$
杯 酒， 西 出 阳 关 无 故 人！ 依 依 顾 恋 不 忍 离， 泪 满 沾

$\underline{1 \cdot 3} | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1 1} | \underline{6} \underline{6 \cdot} \underline{6} \underline{6 \cdot} | \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{3} 3 | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1} 1 - | 3 \cdot 1$
巾， 无 复 相 辅 仁， 感 怀， 感 怀， 思 君 十 二 时 辰， 参 商 各 一 垠， 谁 相

$2 - | 3 \cdot 1 2 - | 3 3 1 2 \underline{6 \cdot} \underline{5} \underline{6} - | \underline{6} \underline{5} \underline{6} - | \underline{6 \cdot 1} \underline{2 1} | 3 2 2 - |$
因， 谁 相 因？ 谁 可 相 因？ 日 驰 神， 日 驰 神！ 渭 城 朝 雨 浥 轻 尘

$\underline{5 \cdot 6} 5 \widehat{3 5} \widehat{3 \cdot 5 3 2} 1 \widehat{2 3} 2 - | \widehat{1 2} 1 \widehat{6 \cdot 7} \widehat{6 \cdot 5 4} \underline{5 6} \underline{5} - | \underline{1 \cdot 2} \widehat{3 5} \widehat{3 \cdot 5 3 2}$
客 舍 青 青 柳 色 新， 劝 君 更 尽 一 杯 酒， 西 出 阳 关

$1 \underline{2 3} 2 - | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1 1} | \underline{6} \underline{6 \cdot} \underline{6} \underline{6 \cdot} | \underline{6 \cdot 5} \underline{6} \underline{5 6} \underline{3} 3 | \underline{5} \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{1}$
无 故 人！ 芳 草 遍 如 茵， 旨 酒， 旨 酒， 未 饮 心 已 先 醉， 载 驰 驱， 载 驰

$\underline{6} \underline{5} \widehat{3 \cdot 5 5 3 2} 1 1 \cdot | \widehat{3 \cdot 5 5 3 2} 2 2 \cdot | 1 1 \underline{6} \underline{6} 1 1 2 2 | \underline{3 3 \cdot 5} \underline{3 2 2}$
驱， 何 日 言 旋 轩 辖？ 能 酌 几 多 巡！ 千 巡 有 尽， 寸 衷 难 泯， 无 穷 的 伤

$2 - | \widehat{3 2} 2 \underline{3 2} \underline{3 2} 2 | \underline{2 \cdot 1} \underline{6} \underline{1} 1 - | 3 \cdot 1 2 - | 3 \cdot 1 2 - | \widehat{3 5} \underline{3 1}$
感。 楚 天 湘 水 隔 远 滨， 期 早 托 鸿 鳞， 尺 素 中， 尺 素 中， 尺 素 频

$2 | \underline{6 \cdot 5} \underline{6} - | \underline{6} \underline{5} \underline{6} - | 3 \underline{2 1} \underline{6 \cdot 6} | \underline{6} \underline{1} \underline{2 1} 3 2 2 - | 3 3 3 - 2 - ||$
中 如 相 亲， 如 相 亲。 噫！ 从 今 一 别， 两 地 相 思 入 梦 频， 闻 雁 来 宾。

第四节 强弱（和、圆、坚、轻、重）

在音乐中乐音的轻重（强弱）处理，指的是力度和音量的大小。音乐上轻重的处理犹如中国传统水墨绘画中墨色的浓淡，墨色的浓淡将图画画面造就出远近层次的立体效果。透过乐音轻重浓淡强弱的处理，在音乐音效上所呈现的即是音乐上的立体效果。《琴况》中对轻重之描述主要在“轻”况与“重”况两况以及“和”、“圆”、“坚”等况之中。（参见表（10））

表（10）：诸况有关“轻重”之论述

况	内容
和	轻重缓急以节之。
和	如右之抚也，弦欲重而不虐，轻而不鄙。
圆	于是欲轻而得其所以轻，欲重而得其所以重。
坚	以至用力不觉。
轻	第音之轻处最难，工夫未到则浮而不实，晦而不明。
轻	轻不浮，轻中之中和也；重不杀，重中之中和也。故轻重者，中和之变音；而所以轻重者，中和之正音也。
重	诸音之轻者业属乎情，而诸音之重者乃由乎气。情至而轻，气至而重性固然也。
重	第指有重、轻则声有高下。
重	“弹欲断弦，按如入木”，此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。
重	指下虽重如击石，而毫无刚暴杀伐之疾。
重	及其鼓宫叩角，轻重间出，则岱岳江河，吾不知其变化也。

（陈雯制表）

《琴况》中对轻、重提出对力度的要求。所谓重者，在右手要求为“弹欲断弦”（重），在左手则要求为“按弦如入木。”（坚、重）过轻或过

重都会造成偏失中庸的平和感，而“**不轻不重者，中和之音也。**”（轻），
“轻”虽是音量小，但却不能流于“浮”，所谓虚浮不实，或晦而不明。
“重”虽然是音量强，却不能出躁煞之音，所谓“**轻不浮**”、“**重不煞**”
（轻）也。重而不躁难掌握，轻而不浮更难掌握，所谓“**第音之轻处最难，
工夫未到则浮而不实。**”（轻）

轻重的拿捏如何实践？“重”况云“**倘指势太猛，则露杀伐之响，气
盈胸臆则出刚暴之声**”，又云“**欲得重而不煞，唯练指养气**”。与“静”
的要求同出一辙，欲得强音而不出杀伐音，则必须以气弹，也就是用的是
力度、劲道而不是蛮力、猛力。力度是瞬间出指，出指后瞬间即刻放松，
是具有弹力、弹性，“**妙在用力不觉耳**”（重）。有所谓“**重抵轻出**”，
“**重抵轻出**”不是在下弦时重重顶住弦然后轻轻地弹出，而是说在手指欲
弹弦前将气（意念）汇集于指尖，蓄势待发，出弦时则以灵巧轻劲弹出。
所以必先练气就是这个含义，但必须熟练至不察觉在用力、用气，否则会
落入僵硬之病。王耀珠在《溪山琴况探赜》中提出用重之失的问题：“**一
在指势过猛，二在气质过躁。**”（王耀珠，2008：120）可见用指的轻重
除了指法操作上的问题外，还与心性修养有关（详述见第六章第一节
“雅”）。

“重”况中要求“弹欲断弦”的指力外，同时提出注重“轻重间出”的要求，意指轻重在音乐中的运用要交错使用，避免一味的重或一味的轻。

《溪山琴况》认为“轻”比“重”在实践上来得更困难而且重要，因为“轻中有幽情”（轻），有意象空间，而重则以奇音现，才能展现重音之妙，如果音乐中一直用重则容易流于躁。琴乐上轻重强弱的变化，如同中国水墨画，墨色淡则远、则轻，墨色浓则近、则重，轻音显得淡、显得远，重音显得浓、显得近。因此，音乐上有轻重交错处理，方才显现出音乐上的生动活泼，令人有更多的律动感。

“轻”况中也提出“一节一句之轻”、“间离高下之轻”，在一个段落中有轻重、在一个乐句中有轻重，在交错之间又有不同高下程度之轻重，那么就显现了音乐上多彩多层的层次感与立体感。纵观《琴况》对轻重的要求，总结来说可以归纳出两个重点，就是轻重有节以及用力不觉这两个中心。不过轻、不过重，不太轻、不太重，即中和的诉求。用轻音的时候不显得虚浮，用重音的时候不觉用力，就表示在自然而放松的状态下，就不会出杀伐躁气。

〈万峰阁指法闕笈〉对指法运用上的轻重要求，在指法解说中有云，例如：“勾，法以中指尖带肉抵弦，重抵轻出，先肉后甲，而得声者，至中

至和也。”（《琴曲集成第十册》，1982：447）“历，食指连挑二弦取轻疾之声。”（《琴曲集成第十册》，1982：448）笔者以为“历”取轻疾之声，为连挑的食指运动，其实连挑的两音之间仍有轻重之别，是为前轻而后重。

“滚，名指摘弦向外，……取前重后轻，声如雷之隐。”（《琴曲集成第十册》，1982：448）对于“打圆”指法，徐上瀛指出时人之病，“今人挑多重，勾多轻，不得匀和，故不能出其圆音也。”（《琴曲集成第十册》，1982：449）虽然轻重之音显现于右手的弹弦，然左手按弦亦有轻重之别，如“带起，……宜重按轻放，若更欲轻，则将指提起而带微声，此始得轻清之妙。”（《琴曲集成第十册》，1982：454）这里除了说明指法之轻外，更点破了技巧关键。总的来说，无论是重音或是轻音，要得重而不浊、轻而不浮，其关键是以气带劲，以弹性触弦，在与弦近距离处悬落触弦，便能欲轻得轻而不浮，欲重得重而不浊，其基本功的建立乃在于“坚”。

“轻重”从另一个角度来说，展现的是阴阳虚实一面，除了心性问题上不论，其主要实践在右手指法的运作，落实在以下几点：

- （1）右指弹奏的位置：右指弹弦的位置以岳山与一徽中间二分之一处为标准，越靠右，音越坚实，越靠左，音越虚散，所以重音都在一徽以右位置弹奏可出。若过一徽下，越用重，则越容易造成弦拍面板的杂音。

(2) 下指弹奏的力度：力强则音强而重，反之为轻。

(3) 入弦与出弦的差异：入弦为肉甲触弦，出弦以甲背纯甲触弦，入弦较重，出弦较轻，以“琐音”为例：琐音做法为剔抹挑，则前二音较轻，第三音略重。可知指法本身原本有强弱阴阳虚实的概念于其中。

(4) 左手指法的配合。左指有掐起、抓起、带起等指法。若掐起跟在右手弹音之后，则其为虚音，若掐起后仍接走音，则其便为相对的实音，可知虚实是相对而不是绝对的。

轻重展现在音乐本体上称之为强弱，因为有强弱、有轻重，所以有阴阳、层次、立体的效果。以乐曲《良宵引》为例（参看谱例（4）），此曲为宫调式，以 Do 为主音，Sol 为次主音，描写安闲舒适而宁静的夜晚。第一句，第一音虽是泛音，但 Sol 为次主音，且为中指入弦指法，仍为重音处理，接下来的两音稍轻，第四音 Do，出现主音，为食指出弦指法，与第一音轻重相当；接下来的抓起是为虚音，其后泛音 Sol，仍较强，接着的食指连续出弦则较弱，直到主音 Do 出现，三次的主音皆为重音，但强调最后一个的主音。

入调（第二行第二小节开始）：连续三个主音 Do，但皆为甲背出弦音，为较轻音，可将右手移至靠近一徽的位置弹弦，直到第二句的第一个

音出现，为强音、实音处理，其后皆为虚音，之后四句相同形态。“双弹”指法本身即为重音、实音指法，唯须考虑在不同意境、曲情的乐曲中，该用多大的力度。以《良宵引》为例，此处表达一种宁静的氛围，所以略重即可达到虚实的效果，况且“双弹”指法本就两弦齐弹，在自然的状况下，很轻松就能做到重音，而且“双弹”多数放在主音的身上（此曲亦然），故此处只需稍加力度即可，且可避免失之过躁。

经过轻重虚实处理的音乐后，给予人感受到音乐一开始便进入一种既实又虚的宁静世界。《良宵引》全曲主要描绘宁静、闲适之感，故全曲以轻音为主，点缀以重音，来凸显调式的归属感。此亦可知，古琴指法的本身即有阴阳虚实的基本特质，此特质有一定的原则性，同时也抱有一定的空间弹性，即可变性，实可变虚，虚亦可能变实，此实隐含了中国阴阳哲学中，阳中抱阴，阴中含阳的思想。（请听音档（2）良宵引）

谱例 (4) 良宵引

良宵引

定弦: 5-6
1=F

自远堂琴谱
吴兆基演奏
黄耀良记谱

①

♩ = 50 自由地

(其一) 5̣·6̣ | ị — | ị — | 6̣ — | 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ — |

色 芍 芍 三 正 楚 瓜 楚 屈 匀 四 三 正

♩ = 54

i — | i i | i 2̣ i | 6̣·5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ | i 2̣ | 6̣·ị 6̣ 5̣ | 3 — |

楚 楚 佳 佳 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

3 — | i i | i 2̣ i | 6̣·5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ | i 2̣ | 6̣·ị 6̣ 5̣ | 3 — |

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

3 — | 3 — | 5 6 5 | 6 i | 3·5 3 2 | 1 — | 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 1 |

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

2 3 5 3 2 1 | 1 — | 5·6 1 | 1 — | 1 1 | 5·6 1 | 1 — ||

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

♩ = 66

(其二) 1 5 | 6 1 | 1 1 6 5 | 3 — | 3 — | 3 3 3 — | 3 — |

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚 楚

第五节 运指（坚、健、溜、重）

音韵与运指是为体、用的关系，如“坚”况所求“指求其劲，按求其实”，左指按弦不坚，琴弦的震动则不完整，发音就不能清实，发音不清实就无法将细腻音韵变化体现出来。本节所指“运指”为左手按弦（即按音、走手音）之运动与运作。

左手按音的基本要求在“坚实”，左手的“坚”是指按弦的力度，所谓“**按弦如入木**”（坚），就是指左手坚实地将弦按在指板上，否则弦便无法充分震动，不是无声、就是会产生拍板的杂声。“坚”况中论及左手的“坚”之实践首先在“**惟是指节炼至坚实，极其灵活，动必神速。**”（溜）指节的坚实是指手指按弦时的每个指节的地方需要扣紧有力，而肌肉的部分则需感受放松的状态，是“坚”与“松”之间的协调。“坚”和“松”看似矛盾，唯取决于两者之间的协调度，其分寸之拿捏，全凭个人的体感，找寻适当的力度，松一分则音不发，紧一分则手指僵硬，使之坚实有力而松活，放松而有弹力，所使用的即是一种“筋力”。“**指法之欲溜，全在筋力运使。**”（溜）可知“筋力”是在“坚”与“松”之间的平衡，技巧之“溜”即得自于“坚”与“松”的平衡。

左指的坚实除了要训练每个指节的稳固性与强韧性之外，还要训练每个手指按弦的独立性，万不可为使手指将弦紧按指板而将两指交叠，或借助另一指搭附的力量（例如将中指搭在名指上），以为将弦按实，实际却容易落入了运指僵硬、无法灵活运指的缺失。此即如“清”况所云：“**大指竖易，名指竖难。若使中指帮名指，食指帮大指，外虽似坚，实胶而不灵。坚之本全凭筋力，必一指卓然立于弦中，重如山岳，动如风发，清响如击金石，而始至音出焉，至音出，则坚实之功到矣。**”（清）

按弦时手指要坚实有力，将弦紧按于琴板上，音位至下准（琴弦之左位）时略松，愈上（右位）则按愈紧，过度用力会导致手指僵硬，使得手指运作不灵活，所谓“固而不着”即是既要坚实稳固，又要放松而灵活。走弦时是顺着弦性而走，而非控制着弦或拉扯着弦而走，弦在指下，指在弦上，弦与指二者合而为一，所谓“恰如胶漆”（和）、“用力不觉耳”（重）。走位及换弦，指不随意松起，不能因换指而使音乐旋律断开，是为不觉换指，《绿绮新声》谓“手不离弦”即意指此，也即是“慎勿松起”（和）的概念。表（11）列举诸况对左手运指概念的论述，吾人可见诸况论述运指，其实践落实在“坚”和“健”的两项要求，“坚”要求实按，“健”则是要求灵活、松活。

表（11）：诸况有关左手“运指”之论述

坚	然左指用坚，右指亦必欲清劲，乃能得金石之声。
溜	乃于从容闲雅中刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活澆之音，斯为善也。
健	乃于从容闲雅中刚健其指，而右则发清冽之响，左则练活澆之音，斯为善也。请以健指复明之。右指靠弦则音钝而木，故曰“指必甲尖，弦必悬落”，非藏健于清也耶？左指不劲则音胶而格，故曰“响如金石，动如风发”，非运健于坚也耶？
重	“弹欲断弦，按如入木”，此专言其用力也，但妙在用力不觉耳。夫弹琴至于力，又至于不觉。

（陈雯制表）

左手运指实践的重要性，由於琴乐的发展，（以唐为界）唐代（包括唐代）以前为声多韵少，唐以后发展为声少韵多。所谓“韵”多，即是强

调左手运指按弦的变化。以清初绍兴琴派尹晔所编《徽言秘旨》⁴¹琴谱(1652 A.C.)指法索引为例,左手指法种类多达一百一十二种,右手指法记录有四十四种,两手合用指法,有三十四种(《徽言秘旨》琴曲集成第十册,1982:15-25)。

以左指“吟”指法来看,单就“吟”一类就有:大吟、长吟、小吟、略吟、细吟、急吟、缓吟、双吟、唤吟、撞吟、带吟、引吟、飞吟、走吟等十七种之多,说明左手运指取韵要求之细腻。再以“吟”指来说,“吟”的功能性有二:一在气候(节奏),一在取韵。因为有“吟”的动作,所以该音的拍子必因为做吟的动作而有所延展,而“长吟”延展的拍长就比“小吟”的拍长长,至于长多少,短多少,是一个相对的概念,不是绝对的。

至於取韵,例如“缓吟”与“急吟”,不仅仅只是节奏的问题,而主要的概念是“缓吟”与“急吟”在运指速度上缓急速度之不同,所造成音韵上不同的音效及给予人的感受,又或者可说是弹奏者内心情感不同之表达。所以左指运指除了求其坚、求其健之外,更应该细辨左手细腻音韵变化、指法要求的分别。这些细微的分别,是无法从现代西方五线谱或通行

⁴¹《徽言秘旨》为明末尹晔(尔韬,号芝仙)(1600-1678)所辑,清顺治九年(1652)刊行,属绍兴琴派。虞山派《藏春坞琴谱》、《松弦馆琴谱》及《大还阁琴谱》谱中无附录指法符号及解说部分,为求属派关系接近,及年代相近,故而采用《徽言秘旨》一谱的指法篇来做说明。

的简谱记谱法可以记录得清楚而完整的。要落实细辨其分别与变化，还必须从琴乐的指法分析与解说结合实践的做法进行透彻的理解。

再以“进复”指法为例，进复的基本音型为本音上行一个音阶音然后再回到本音（例如：Re—Mi—Re），与“进复”类同的指法有“撞”（得音后急进复）、“逗”（得音时急进复）、“唤”（得音后略一进复）等，在这里“进复”与后三者最大的不同在于“进复”是旋律音，而后三者皆属于装饰性音，旋律音必须进到指定的音阶音，而装饰音则无须到达音阶音，且因应乐曲曲情的需求而变化选择音高。那么是否可用五线谱或简谱详实地把四者的分别纪录出来呢？

个人以为如果仅只是记载旋律音符而偏废减字谱是不恰当的，因为减字谱的特点是纪录动作而不记录音符。了解指法的动作，就自然能灵活地把音符、音乐做出来，否则只靠音符的纪录，琴乐音韵的活性就会大大地失去了，反而不能如实地记载出音乐的“韵”。同样以前述四者为例，“进复”在进与复的动作上，基本是等同的力度；“撞”是一个抖动的动作，是一个短促的回弹力量，重力往下；“逗”也是一个抖动的动作，重力在往上提；“唤”是较圆滑地进复。记录音符的方式是无法将这些细微的变

化如实地记录下来，而这些要求也恰恰是运指在音韵实践上的重点与特点。

就运指之实践性而论，必须理解古琴乐器发音的特质。古琴的发音是属于点状的音色，右手弹弦，左手按弦，不同的音在不同的徽位或不同的弦上，在演奏时旋律在进行中左手的运动常常需要换弦、移位或换指，也往往在换弦、移位或换指时，容易造成音与音之间的断离。为求旋律线条的连续绵延，在弦、指相合的前提下有所谓“指与音合”，其概念为手指与指法技术相合，其中“**慎勿松起**”是演奏实践上重要的要求。

笔者以为“**慎勿松起**”重点有二：其一，手指不轻易离弦，特别是长拍音之处。为使长拍音的音符在音效上能呈现出长音的效果而使用吟猱手法，一来是修饰长音。二来作为韵味及情绪色彩的处理。第三是能使长音的振动能量加强，使得声音的延续得以较为持久。

其二，不同音位之音可带滑音，使其相连。即便是在不同弦上之两音相连，在换弦处略带滑音，可助其音响效果上造成前后音的相连。换弦速度的掌握，亦有助音的相连。左指按弦前弦离板至后弦按弦的时间尽可能缩短，其实践之法为按弦换弦时弦离板的距离越少越好，如两音分属前后两弦，则可用两弦连接的手法，使其音相连。

例如：《山居吟》（参照谱例（5））

- (1) 第一行第一小节第二音，一弦按在第十徽，按弹时加上“绰”音（上滑音），在听觉上会使第一音与第二音感觉相连。（请听音档范例（3）为加上滑音手法）；如果不加滑音，在听觉上则觉得两个音是独立分开的。（请听音档范例（4）不加滑音。）
- (2) 第二行第二小节的尾音 La，加上吟猱的震音，有助于使余音更延长，因为弦的波动原处在动态当中，加上吟猱等于加注弦的振动能量，所以能使余音更延长。（请听音档范例（5）加上吟的手法。）如果尾音不加吟猱，弦的震动会自然衰减，在缺少了外加的震动波能量，其衰减幅度会较快。（请听音档范例（6）不加吟的手法。）
- (3) 第三行第一小节第一音与第二音，分别在第五弦及第六弦的按音。如果离弦分别按弦，会使两音断离。若使用大指连接两弦，且第二音加上“注”音（下滑音），则会使两音相连而不断。（请听音档范例（7）连接手法。）两弦不用连接手法，是为跳按换弦，会使两音断离不相连。（请听音档范例（8）离弦按法。）

谱例 (5) 山居吟

山 居 吟

定弦: 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣

正 调

无射均与仲吕均相互转调

1 = ^bB (无射均侧弄)

五知斋琴谱

黄耀良打谱、记谱

① ②

$J=54 1a$ | $1b$ | $2a$ | $2b$

(一) 3̣ 6̣ — | 3̣ 6̣ 3̣ 6̣ | 3̣ — | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣ —

枕 鸢 回 枕 梳 立 下 笏 梳 去 笏 合

6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 1̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 6̣ — | 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 3̣ 3̣ —

梳 笏 笏 去 牙 下 下 枕 鸢 笏 去 牙 自 出 梳 笏

6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ —

梳 笏 牙 梳 去 立 梳 去 比 各 去 梳 立 下 梳 笏

1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 6̣ | 3̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 6̣ | 6̣ —

梳 去 比 立 鸢 立 去 自 回 鸢 去 牙 去 梳

3̣ 6̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 3̣ 3̣ | 1̣ 2̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ |

梳 鸢 笏 笏 去 笏 笏 去 梳 立 下 梳 笏 笏 去 梳 立 笏

3̣ 3̣ — | 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 5̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ |

笏 梳 笏 去 梳 去 立 梳 去 比 去 梳 立 下 梳 立 下

3̣ 3̣ — | 3̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 1̣ 2̣ 6̣ | 1̣ 2̣ | 6̣ 6̣ — ||

笏 梳 笏 笏 牙 梳 去 笏 梳 去 笏 梳 去 笏 梳

第六章 琴乐意态审美之实践

(清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速)

音乐意境审美则属于精神层面的，要进入这样的精神审美境界，必须有一个载体，这个载体就是音乐本体。音乐的本体审美本篇将其称之为“意态审美”。“意态”所指为音乐本体呈现的风采面貌，在二十四况内包括有：清、远、古、恬、逸、雅、丽、亮、采、宏、细、迟、速等况，他们是属于直接对应于音乐本体上的审美，或经由演奏者本身的德行等内在涵养，所呈现在音乐本体上的审美感受，是介於演奏审美和意象审美之间的一个审美层级，亦可说它是从演奏审美过渡到意象审美的一个中间层级，又或者说是结合演奏本体审美和意象审美的中间层级，而较多地偏重在音乐本体的审美诉求，在实践上属于“指与音合”的范畴。

本章从文本内容将“意态审美”的实践归纳为：“雅”、“淡”、及“线条”三项内质，分为三节来论述意态审美之实践。表（12）首先耙梳《溪山琴况》文本中有关“意态审美”的论述文字。

表（12）：意态诸况及其文字

况	内容
清	究夫曲调之清，则最忌连连弹去，亟亟求完，但欲热闹娱耳，不知意趣何在，斯则流于浊矣。故欲得其清调者，必以贞、静、宏、远为度，然后按以气候，从容宛转。候宜逗留，则将少息以俟之；候宜紧促，则用疾急以迎之。是以节奏有迟速之辨，吟猱有缓急之别，章句必欲分明，声调愈欲疏越，皆是一度一候，以全其终曲之雅趣。
远	倏缓倏速，莫不有远之微致。
古	其声正直和雅，合于律吕，谓之正声，此雅、颂之音，古乐之作也。
古	音淡而会心者，吾知其古也。
淡	夫琴之元音本自淡也，制之为操，其文情冲乎淡也。
恬	具见君子之质，冲然有德之养，绝无雄竞柔媚态。
逸	第其人必具超逸之品，故自发超逸之音。
雅	修其清静贞正，而藉琴以明心见性。
雅	喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗。
丽	丽从古淡出，非从妖冶出也。若音韵不雅，指法不隼，徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也。
亮	唯在沈细之际而更发其光明，即游神于无声之表，其音亦悠悠而自存也。
采	音得清与亮，既云妙矣，而未发其采，犹不足表其丰神也。故清以生亮，亮以生采，若越清亮而即欲求采。
宏	拓其冲和闲雅之度，而猱、绰之用必极其宏大。盖宏大则音老，音老则入古也。至使指下宽裕纯朴，鼓荡弦中，纵指自如，而音意欣畅疏越，皆自宏大中流出。
细	至章句转折时，尤不可草草放过，定将一段情绪缓缓拈出，字字模神，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭，此终曲之细也。
细	盖运指之细在虑周，全篇之细在神远，斯得细之大旨者矣。
迟	或章句舒徐，或缓急相间，或断而复续，或幽而致远，因候制宜，调古声淡，渐入渊原，而心志悠然不已者，此希声之引伸也。
速	然琴操之大体固贵乎迟：疏疏淡淡，其音得中正和平者，是为正音，《阳春》、《佩兰》之曲是也；忽然变急，其音又系最精最妙者，是为奇音，《雉朝飞》、《乌夜啼》之操是也。

（陈雯制表）

第一节 雅

古琴作为文人音乐的代表，一向被冠以“雅器”之名，《康熙字典·尔雅疏》对“雅”的解释为：“雅者，正也。”正者，合乎规范也。“‘雅’

的本义是指古代中夏地区的语言和语音，亦指周王朝的官话。按诗经

的分类，雅又指宫廷音乐，它有正的意思，与各地方言和地方音乐对

举。”（陈詠明，1992：136）

雅的本义原含有正统的含义，并延伸为典雅、高雅的意思，称乐曲高雅精妙为雅操。琴乐也因具备修身养性的性能且乐声疏淡，韵质悠幽，故历来被视为是雅操。琴乐的审美不在娱人耳目感官，而在音乐本体上的一种“雅趣”。“雅”况中所述“喜工柔媚则俗，落指重浊则俗，性好炎闹则俗，指拘局促则俗，取音粗厉则俗，入弦仓卒则俗，指法不式则俗，气质浮躁则俗。”“《荀子·荣辱》：君子安雅，正而有美德者谓之雅。中国古代音乐本有雅俗之分，雅乐所属宫廷音乐者，这里排开宫廷雅乐不谈；文人音乐前期主要继承了儒家琴乐修身养性的功能观，强调琴乐的典雅、雅正。相对于雅乐的俗乐，其特点为淫，孔子曰：恶郑声之乱雅乐，……儒家以音乐为教育工具之一，故必须提倡雅乐而排斥俗乐。郑声相信是当时俗乐的代表。”（张世彬，1974：45）而“‘淫’字的意思是‘多而乱’，那么它的乐音必甚复杂而多变化。”（张世彬，1974：46）从这段文字的

叙述，属于非宫廷雅乐的文人雅乐之特质，首先必定也是反对“烦手淫声”的。

定义“雅”的意态在音乐本体上之呈现特质究竟为何？个人以为首先是（一）旋律音符不繁复。（二）节奏、速度中庸安稳。（三）曲情曲意中正大度。琴乐中如《碣石调·幽兰》、《文王操》及《诗经·鹿鸣操》等曲都具有这种疏淡、平和而正直的审美“雅”趣，同时这些乐曲的速度基本都较为舒缓，音乐的节奏形态多采用平稳节奏，少用附点、切分等富变化及跳跃式节奏形态。

但是，除了前述“雅”的意态审美概念外，个人以为琴乐的“雅”趣还有另一个面向，即建立在适情、适性，合度、合体的音乐表现上，意即儒家所谓的情感在音乐中适度的表达，表达中正和平之音，虽然也展现激越的奇音，但其标准在乐而不淫、哀而不伤、怨而不愤、无过无不及。个人认为所谓“雅”的审美，也包含了这种合於情、合於性、合於乐的愉悦美感。例如，《诗经·关雎》表达男子爱慕美丽的女子，纯真的感情，虽然是表情之作，但被视为是人真挚的天性，即是“乐而不淫”的意义，并无不雅。

从这个面向来看，音乐本体在情绪色彩的表达或渲染、指法技巧的运用实践上，以“适切”、“适度”为审美的准则，如此则合于“雅”。所谓的“适切”即是演奏的手法适度地、恰当地表现内心的情感以及乐曲的含义，不过度的夸大、矫饰。“恬”况中有云：“兴到而不自纵，气到而不自豪，情到而不自扰，意到而不自浓。”此之谓也。唐宋以后琴乐审美走向了声少韵多，强调声韵并重、气韵生动，所以琴乐的雅趣，除了具有疏淡的趣味特点之外，疏淡也必不会是“雅”趣的全部，虞山严澂的风格虽强调博大平和，同时也强调“奇音”的审美价值。

试以琴曲《梅花三弄》为例，阐述“雅”的意态审美。由於《梅花三弄》一曲属于声多韵少的乐曲，节奏与速度都较为轻快，相较于前述古代“雅”的审美概念，似乎是对立的概念，不符合“雅”的本意，但笔者以为（1）乐曲以展现梅花在劲风中的迎风而立以及赞美其坚毅的德性，隐含儒家音乐教化功能性的审美标准，有其正统性。（2）本曲的速度属于较为轻快的速度，似乎不符合“古雅”中平缓曲速的审美要求，但由于曲情表达的是梅花在劲风中的姿态及对梅花品格的赞美，如果演奏的速度过慢，特别强调疏淡、舒缓，并不切题意。所以，以“适切、适度”为“雅”之含义而言，较为轻快的曲速并不见得合于“雅”。

重点在於若是演奏手法上刻意再加花，在此曲已然声多的风格下，再加上过多的声音，则显得繁琐，是谓淫声，则不雅。所谓“**其为音也，宽裕温厉，不事小巧，而古雅自见。**”（古）（3）本曲属声多韵少，在声多韵少的乐音中容易造成声多繁琐的感受，因此个人认为适度地加上吟猱绰注，使得刚性的音乐添加些许柔性而不失其活泼、大方，亦仍在“雅”的审美范畴内。

《雅》况云：“**修其清静贞正，而藉琴以明心见性**”，说明了“雅”的审美实践的最终点是在人心、品德上的修养，所谓“**但能体认得（静）、（远）、（淡）、（逸）四字，有正始风，斯俗情悉去，臻于大雅矣。**”（雅）故此，就音乐本体上而言，“雅”的审美之实践，首先在乐曲的演奏指法。琴乐的记谱法虽然主要是记载指法动作，但其指法动作仍旧属于架构概念，意即指法的细部处理仍有一定的空间性。例如：滑音，滑音是古琴音乐中非常特殊，也非常着重的指法。滑音在音乐中的处理，可长，可短，可浓，可淡，可重，可轻。要依曲情内容的需求考量，酌情使用，是谓“适情”“适度”。

以《梅花三弄》为例，乐曲曲情表达梅花的清高与劲节。在音乐中滑音的处理上，宜多用短而简洁的滑音，短而简洁的滑音可表达出坚毅的高

风亮节之趣味。间以偶用长而缓的滑音，除了可作为音乐色彩上的变化之外，也可表达梅花迎风摇曳的姿态。但，若是过多地使用长而浓重的滑音，则会使乐曲变得黏腻，而不能显现乐曲开朗的感觉，是为避“**落指重浊则俗**”（雅）之病。乐曲中有一些快速而连续的旋律滑音，在技巧上要达到快而不乱、清而不糊的要求。要将旋律轻快而精准的演奏出，但却不能落入仓促的感觉，而在快速中表现出稳定而落落大方之气，是为避“**指拘局促则俗**”之病。《梅花三弄》属声多韵少，音乐较为繁复之曲，因此，在乐曲演奏上不宜过度添加加花音，使得乐曲更为繁复，失去大雅的气度，是为避“**性好炎闹则俗**”（雅）之病。乐曲的速度在开头处应宜以中庸安稳的速度来演奏。因为乐曲中的节奏，原本已有许多的附点音、切分音、挂留音等跳跃式节奏形态。因此，应多保留稳定性节奏形态，不宜过度的使用跳跃式节奏形态，是为避“**气质浮躁则俗**”（雅）之病，以表现曲情曲意中正大度的审美趣味。

第二节 淡

“淡”况云：“使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之谓淡。”这是结果论，说明的是在“淡”的琴乐声中，引发人进入的精神状态。“淡”在琴乐的审美定义上主要为平淡、清淡、古淡。“舍艳而相遇于淡”（淡），可以清楚理解“淡”为“艳”的对立面，“艳”是华丽的外表，要舍去这

华丽的外表，即可见“淡”。所以“淡”是一种内质，而不仅仅只是稀疏的音符或缓慢的速度，而是复合了“缓”、“淡”、“韵”等审美要素。

表（13）诸况对“淡”之描述

况	内容
静	惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。
古	音淡而会心者，吾知其古也。
淡	舍艳而相遇于淡者……夫琴之元音本自淡也。
恬	诸声淡则无味，琴声淡则益有味……淡不易到，唯操至妙来则可淡，淡至妙来则生恬，恬至妙来则愈淡而不厌。
丽	丽从古淡出。

（陈雯制表）

“琴乐之美贵在‘迟’、贵在‘缓’，古琴弦长震动慢，加上琴身的木板厚，致音量微弱，音韵悠长，宜于缓奏，体现了微观与深沉的审美，适合表达人悠深的情志。”（叶明媚，1991：17）“淡”趣虽贵缓，但也未必全在缓，而是以“慢”为本，在疏缓之间有缓急的变化倏缓倏速，让人有欲断还连、出乎意表的惊喜，有妙不可言之趣味，所谓“至章句转折时，尤不可草草放过，定将一段情绪缓缓拈出，字字模神，方知琴音中有无限滋味，玩之不竭，此终曲之细也。”（细）说明琴乐之“淡”的实践是在疏疏淡淡的音符节奏间，利用绵长徐逝的余音，在音量自然消微之下，表现出琴乐音韵细微、细腻的转折，以及吟猱疾徐、浓淡的变化。这些变化是随着演奏者的心念而转，诉说着演奏者的悠悠情思，也同时牵动着欣

赏者随着音乐微弱音量的线条起伏，婉转而进入悠悠神思之趣味。同时也通过音乐的音色、音波、音韵在时间延续的过程中，产生种种转化，或谓升华，并连结了个体的生命经验、体验，令人产生种种的联想，或谓引发个人情感、情绪上的某些联系，抑或引起个人的某些回忆而产生情感上的波动或感动。

“中国音乐不但可听，而且可视、可感、可触、可闻、可嗅、可食，不但好听如同仙乐、动人感神，而且可以观之悦目、抚之熨帖、闻之沁脾、食之忘味……，通过音乐所感知到的审美范畴比音响本身直接感受到的内容要广阔的多，使得我们从音乐中所能感受到的不仅仅是声音，而且可以多觉贯通地获得全息化的整体艺术感受与人生体验。”（施咏，2008：163）

从欣赏者的角度而言，这种从音乐听觉到引发内心状态的转化与升华，是需要一定时间的酝酿。当一段疏疏离离的音符旋律慢慢响起时，每一个音符的音波震动，或旋律的余韵缓缓地消失时，它能勾住人的思绪从听觉进入一种意境状态，这个转化过程的媒介物是“时间（或言空间，一种时间性的空间）”，需要留取一定的时间空间，这个转化的过程才能产生结果，因此“淡”的审美实践，也就呈现在疏疏离离、虚虚实实的疏淡音符之间。所以“不疾疾连去”，就是让音乐在流淌的过程中留取这时间的空间，“琴声淡则益有味”（恬），所玩味的妙趣即得自“淡”。

“淡”的意态审美实践，试以琴曲《空山忆故人》为例说明之。是曲为黄钟均（C调）商（Re）调式，乐曲节奏以散板为主，乐曲一开始的引子段落，全段为泛音，以极慢的散板进入，在空灵的泛音旋律及自由的节奏下，表达出一种随性游吟之态。泛音的音色本就给予人一种清新空灵飘逸的感受，加之以慢速散板，在泛音轻点 2—3 秒后，泛音的音色会开始产生一种晕染效果的变化。如果与同音或八度音相应和（参见谱例（6）：第一行第一小节第三、四拍与第二小节第一拍的三个音；第一行第三小节最后一个音的双弦泛音），就能产生共振后相叠合的效应，使得音色的厚度加宽，再加上泛音列共振衍生效应，产生虚幻飘忽的效果，但前提是“缓”、“迟”，也就是“不疾疾相连”，让每个泛音或对应泛音有时间产生交融而产生晕染的效果。

如果旋律音疾疾相连，则前音的衍生共振音还未展开，后续音紧接着而来，对前音会产生抑制作用，便无法制造出上述之晕染效果。乐曲的第一段由按滑音展开，旋律以句为单位，每一句的句尾以长音收，长猱音在 Mi—Sol 两音之间往来（第三行第一小节第一拍到第二拍之间，乐谱并为将长猱音的处理记写出来），直到音量逐渐微弱时才再接下一组旋律，右手疏疏淡淡三两声，并着重左手吟猱绰注的变化，呈现出空谷回响的效果。第一段分成四个子段（第一个子段：第三行第一小节到第四行第二小节；

第二子段：第四行第三小节到第六行第二小节；第三子段：第六行第三小节到第七行最后一个小节；第四子段：第八行到乐段结束），分别以同一个主题变奏而成，犹如一条细丝，悠悠地细诉情怀，是统一中的变化，变化中的和谐。同样以合尾句型作为段落的收尾，结构清晰。

此曲不以旋律取胜，而是以意境氛围的制造取胜，全曲的淡趣并不在一直的疏疏淡淡，而是在松和紧的阴阳结合与对比变化之下的呈现，在松紧对比手法之下，呈现了山中云雾的缥缈无定性及浓淡交替的活泼，在缥缈之间有一条清晰可见的旋律，不绝如缕地低诉，以表现空山幽谷的宁静淡远况味为主旨，是为“淡趣”。（请听音档（6）空山忆故人）

总结“淡”的“意态审美”之实践，可在音色、力度及节奏三处下手。音色所指为善用琴上不同弹弦区域的音色变化及不同下指方法所产生的音色变化。例如靠近岳山的弹弦音色为紧而清亮，距离岳山越远，音色则越疏越。力度所指为左手滑奏的力度，力度越大则音乐越紧张；滑奏的力度越小，音乐的张力则越小。另外，力度也指右手下指弹弦的力度，下指越强音效越紧张。下指力度越小，则音效越清淡。节奏所指除了音乐整体的速度外，也指音符的节奏。音乐整体的速度在中慢的速度上，容易呈现

“淡”味，太过于慢，则容易落入哀伤的色彩。音符的节奏则言少用跳跃式节奏为主。

谱例（6）：空山忆故人

116

忆 故 人

理 琴 谱
编 梅 奏
演 许 健
许 健 谱

(1) $\text{♩} = 36$ (渐快)

(2) $\text{♩} = 56$ (渐快)

第三节 线条

中国书法或绘画，最能凸显中国艺术中的线条概念。线条的审美包括线条的曲折、方圆、刚柔、虚实等变化。这种线条的审美概念在中国传统音乐的旋律中亦有淋漓尽致的呈现，例如昆曲的唱腔，琴乐亦然。“线的因素体现着中国民族的审美特征，线的艺术又是与情感有关，正如音乐一样，它的重点也是在时间的过程中展开的，这种情感抒发大都在理性的渗透、制约和控制下，表现出一种情感中的理性的美。”（李泽厚，1984：60）

古琴乐器的发音为点状，琴乐的旋律线条与一般其他同为点状音形乐器的概念有所不同。例如古筝或琵琶同为点状音形乐器，在构成旋律时他们往往是用密集而持续的点状音连接而成为线，旋律的线条基本为实音的结构⁴²。琴乐的旋律线条则是由虚实相间的音结合而成的，所谓“虚实相间”，按弹音是为实，按滑音是为虚。或说按弹音是为声，按滑音是为韵。琴乐的手法中常常有一弹一滑的音型（例如谱例（6）第三行第三小节第一拍到第二拍），或右手弹一个音，左手作三、四个以上的连续按滑音（例如：谱例（7）第二行第四小节到第六小节），形成一个旋律线条。通过这些实音、虚音以及滑音的各种变化，即可显现出线条的曲折、刚柔、方圆之美。

⁴² 推扳或按滑的旋律，大部分属于修饰性作用或韵味处理，非主要旋律线条。

在琴乐的意态审美实践中，因为琴乐的音乐线条常常是藉由左手的“滑奏”手法将点状音延展成为线状音（滑音），所以“滑音”在琴乐线条的概念里扮演非常重要的元素。这个滑奏线条的刚柔、轻重、疾徐、虚实、时间性等细腻委婉的变化，使得音乐色彩具有了生命性与感性，这种线条的变化称之为琴乐的“韵”。（有关“韵”的阐述详见第七章第四节）

如何处理滑奏上琴乐意态审美之实践呢？试以《良宵引》乐曲为例说明之，《良宵引》一曲的曲情表达的是安闲、闲适的氛围，因此在滑音线条的处理上，应以圆柔的滑音处理，使得音乐的氛围不致刚硬。圆柔的线条如何可得？首先以点线点为例说明之。例如：谱例（7）第二行第六小节，Do——Re 两音，Do 和 Re 为点对点，中间滑奏过程为线。以时间速度概念来说，以同等的拍长来看：若将拍长时间放在头尾两个点时间较多，那么势必中间的滑音就必须快速行进，如此的音效则呈现为“刚”，因为头音、线条、尾音三者非常分明，较为颗粒化；如果拍长时间放在头尾两点的时间较短，那么中间的滑音就有比较长的时间，可以用较缓慢的速度滑动。如此一来，点和线的衔接就会变得比较模糊，再加上滑音速度慢，三者的颗粒感不明显，则音效呈现为“圆”或“柔”。

不同的滑音产生的变化，应运乐曲曲情要求而有不同：例如，从第二行第三小节第一拍的 **do** 音上滑至 **Re**，又下滑回 **Do**，再以下滑音进行到第四小节的 **la** 音，连成了一个虚实相间的线条，而这个线条的滑音稍缓而没有颗粒，是以形成“圆柔”的线条。其后第四、五、六小节则在一个实音之后全部为虚音的形态，构成的旋律线条，这条虚音的线条，为了让旋律音较清晰地交代，所以应以圆中带方，柔中带刚的线条来呈现。纵观之，琴乐本体意态审美在线条上的实践，主要针对力度、速度及时间点⁴³的拿捏。

谱例（7）良宵引（片断）

琴乐线条审美的另一个层面，是指乐曲结构体的线性发展概念，即乐曲曲式结构的线条。“就音乐主题的发展和结构的展开来说，古琴音乐一般不采用象交响乐那样，由一个主题由‘呈示’到‘展开’再到‘再现’

⁴³ 此所谓“时间点”指的是右手弹弦时间，与左手滑动时间点的配合。例如一弹立刻滑，或弹后较晚再滑，亦或弹与滑同时进行。

的做法，而是多用一种渐进展开的方式来推进音乐的发展。”（刘承华，2002：120）

试以乐曲《阳关三叠》为例（参见谱例（8））说明之：乐曲为三段体式，商调式。谱例中第一行到第三行为第一段，第四行到第七行第四小节为第二段，第七行第五小节到最后一行第三小节为第三段，最后三小节为尾声。三段的旋律为同一个旋律，第二段开头前四小节与第一段开头为同型略作变化的旋律，第五行第三小节到第六行开头为加花旋律（此句旋律由第二段的第二句变化而来）。第六行第二小节到第七行第四小节与第一段的尾部（第三行）同型，是为合尾，第三段尾部的合尾从第九行第二小节开始，但进行了三个小节后加入了加花旋律一直到倒数第二行第二小节后又回到合尾的旋律，但此处的合尾依然做了线条上加花的处理。

三个乐段基本同体，二段与一段重叠处和三段与二段的重叠处不同，可见三段的变奏手法不是用同一个模式展开的，而是渐层推进的方式展开的。每段虽然主体旋律相同，是为“统一”（是为“同”），却又有变化，是为“和”，再以合尾作为乐段鲜明的共性收尾，成为乐段统一性的概念，应和了《左传》晏婴提出的“和同说”。又，乐曲为商调式，每个乐段开头的几个乐句尾音落在调头音（主音）上，但每个乐段的结尾音却都落在

属音羽音（1a），而不是调头音，直到最后的尾声才将全曲的尾音收回到

调头音商音上，呈现了乐曲结构线条上所谓对立与和谐的关系。

谱例（8）阳关三叠

阳 关 三 叠

$\underline{5 \cdot 6} \underline{1 2} \underline{2 | 6 \cdot 1 3 2} \underline{1 2 2 -} | \underline{5 \cdot 6} \underline{5 3 \cdot 5} \underline{3 2 1} \underline{2 3} \underline{2 -} | \underline{1 6 \cdot} \underline{6 6 \cdot}$
 清和节当春，渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽

$\underline{5 6 6 | 6 \cdot 1 3 2} \underline{1 2 2 -} | \underline{2 \cdot 1 6 1 1 | 6 6 \cdot 6 6 \cdot} | \underline{6 \cdot 5 6 5 6 3}$
 一杯酒，西出阳关无故人！霜夜与霜晨，远行，远行，长途越度关

$3 | \underline{2 \cdot 1 6 1} \underline{1 -} | \underline{3 \cdot 1 2 -} | \underline{3 \cdot 1 2 -} | \underline{3 3} \underline{1 2 6 \cdot 5 6 -} | \underline{6 5 6 -} |$
 津，惆怅役此身，历苦辛，历苦辛，历历苦辛宜自珍，宜自珍。

$\underline{6 \cdot 1 2 1} \underline{3 2 2 -} | \underline{5 \cdot 6} \underline{5 3 5} \underline{3 \cdot 5 3 2} \underline{1 2 3 2 -} | \underline{1 2 1 6 7} \underline{6 5 4}$
 渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一

$\underline{5 6 5 -} | \underline{1 \cdot 2 3 5} \underline{3 \cdot 5 3 2} \underline{1 2 3 2 -} | \underline{5 5 3 5} \underline{3 \cdot 5 3 2} \underline{2 | 2 3 3 1}$
 杯酒，西出阳关无故人！依依顾恋不忍离，泪沾

$\underline{1 \cdot 3 | 2 \cdot 1 6 1 1 | 6 6 \cdot 6 6 \cdot} | \underline{6 5 6 5 6 3} \underline{3 | 2 \cdot 1 6 1 1 -} | \underline{3 \cdot 1}$
 巾，无复相辅仁，感怀，感怀，思君十二时辰，参商各一垠，谁相

$2 - | \underline{3 \cdot 1 2 -} | \underline{3 3} \underline{1 2 6 \cdot 5 6 -} | \underline{6 5 6 -} | \underline{6 \cdot 1 2 1 | 3 2 2 -} |$
 因，谁相因？谁可相因？日驰神，日驰神！渭城朝雨浥轻尘

$\underline{5 \cdot 6} \underline{5 3 5} \underline{3 \cdot 5 3 2} \underline{1 2 3 2 -} | \underline{1 2 1 6 7} \underline{6 5 4} \underline{5 6 5 -} | \underline{1 \cdot 2 3 5} \underline{3 \cdot 5 3 2}$
 客舍青青柳色新，劝君更尽一杯酒，西出阳关

$1 \underline{2 3 2 -} | \underline{2 \cdot 1 6 1 1 | 6 6 \cdot 6 6 \cdot} | \underline{6 \cdot 5 6 5 6 3} \underline{3 | 5 6 1 6 5 6 1}$
 无故人！芳草迳如茵，旨酒，旨酒，未饮心已先醉，载驰驱，载驰

$\underline{6 5 3 \cdot 5 5 3 2} \underline{1 1 \cdot} | \underline{3 \cdot 5 5 3 2} \underline{2 2 \cdot} | \underline{1 1 6 6} \underline{1 1 2 2 | 3 3 \cdot 5 3 2 2}$
 驱，何日言旋轩辚？能酌几多巡！千巡有尽，寸衷难泯，无穷的伤

$2 - | \underline{3 2} \underline{2 3 2 3 2} \underline{2 | 2 \cdot 1 6 1 1 -} | \underline{3 \cdot 1 2 -} | \underline{3 \cdot 1 2 -} | \underline{3 5 3 1}$
 感，楚天湘水隔远滨，期早托鸿鳞。尺素中，尺素中，尺素频

$2 | \underline{6 \cdot 5 6 -} | \underline{6 5 6 -} | \underline{3 2 1 \cdot 6 \cdot 6 | 6 1 2 1} \underline{3 2 2 -} | \underline{3 3 3 -} \underline{2 -} ||$
 中如相亲，如相亲。噫！从今一别，两地相思入梦频，闻雁来，宾。

第七章 琴乐意象审美之实践

《溪山琴况》意象审美属于“音与意合”之概念，为琴乐审美的最高层次。所谓“意象审美”是指琴乐本体给予人从听觉带入由音乐所引发的精神想象，并进入一种神思状态之审美。在《琴况》文本的论述中，每况都涉及对意象层面，想象空间的叙述。可见徐上瀛极为认同琴乐所带给人的这种精神上的审美满足。本章“意象审美之实践”，主要阐述琴乐如何对人的精神层面达致的审美感受，又，如何从实践的手段上可引人进入意象审美的精神境地。

《琴况》涉及意象审美实践者，主要为二十四况之前十况：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽。通过对文本之分析，本章将《溪山琴况》意象审美之实践，分为“心（意）”、“静”、“神（远）”、“气韵”四个章节阐述之。

第一节 心（意）

明代李贽《焚书·琴赋》最早提出琴乐与心的关系，谓：“琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也。人知口之吟，不知手之吟；知口之有声，而不知手亦有声也。”（中国美学思想汇编，1983：147）所以琴上所吟（本篇谓之“意”）也就是“心”中所想（本篇谓之“心”）。个人以为心为

外物所动而有所感者，是为“心”。心所感者的具体化，发之於琴音者，是为“意”，“心”加“意”是为“意象”。

《溪山琴况》开篇即谈到“**心通造化**”，可知《溪山琴况》认为琴乐的审美是脱离不了人心的，一切审美的思维最后均归宗在“心”的骚动。在《琴况》文本中涉及琴乐对“心”的审美感受之叙述，兹罗列於下表(14)：

表(14)：诸况有关“心”之审美实践论述

况	内容
和	稽古至圣心通造化。
和	神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅，心手自知。
静	盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手指物挠，以之抚琴，安能得静？
静	惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。
清	心不静则不清。
古	音淡而会心者，吾知其古也。
丽	徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也。

(陈雯制表)

《琴况》认为琴乐之最美是能“感人心”，在“丽”况中就提出“**徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心，此媚也，非丽也**”。那些只能触动感官的，只是属于浅层媚人耳目的声音而已，不会让人有美好、感动的感觉，不能称之为“美”。只有那些能触动到人深层内心的，使人受到感动，不论是悲伤的、或欢乐的，是婉转的、或悲壮的，才是真正的“美”。

“美”是一种生命力量的展现，它的能量的蓄存，来自于心受到审美的感动，心的感动越多，人的生之能量就会越强⁴⁴。高天在《音乐治疗学基础理论》书中引述李泽厚的话，并加以说明美与生命的关系：“‘美是人的本质力量的对象化’，也就是说，一个人如果体验到美，就体验到了自己生命的本质力量。……一个人如果能够在音乐中体验到美，他也就体验到生命的美，而当他体验到了生命的美，他也就体验到了自己的积极的生命力。人类美的体验究其本质来讲，是一种对自我内部积极的生命力的体验。”（高天，2008：75）所以从一个人对美的感受力的高下，便可以反映出其人生命能量的高低。反之，人类需要藉由对美的感动来储存人本体的生命能量，特别是精致艺术。这种感动人心、感动生命的“美”就是《琴况》所谓的“丽”。

琴乐自古以来强调养生的功效，必然与美的感动人心有着密切的关联。大自然的美是一种美，喜悦是一种美，悲亦是一种美，所以大自然会让人感动，喜悦会让人感动，悲更容易让人感动。自古以来便有以悲为美为审美的主流思想，因为“悲”最容易让人体会到而引起共鸣，且最容易触动到人内心深处的情绪，试观琴乐的作品绝大多数为悲情之作，即是以悲为美的印证。

⁴⁴ 一个有厌世倾向的人，是不会对周遭任何事物有美好的感觉。反之，一个人如果看到花朵或可爱的小猫、小狗，会感到美好，甚至引发爱的感觉，这便是生之能量。

在“意象审美”之实践中之所谓“感人心”者，分为两个层面来看：

一是演奏者自己本身同时也是欣赏者的双重体会；一是单纯站在欣赏者（接受者）的角度。演奏者自己本身同时也是欣赏者的所谓“感人心”，是演奏者自己在弹奏的过程中同时触动了他的内心。在演奏过程中，演奏者同时进行着两个面向的感受，一是演奏：演奏本身如同说话，情绪的宣泄有时是藉着谈话、说话而舒解的，所以演奏者本身藉着如同说话般的音乐演奏在宣泄、抒发自己的情绪。另一面，演奏者同时也是欣赏者，同一时间里藉着音乐作品的呈现反馈，也让自己得到感动，达到感人心的美感，使得内心得到一种满足感，这种满足感得自於作为演奏者实践过程以及作为欣赏者的欣赏过程两个方面，於是给予人“**蕩然醉心、太和鼓舞**”（和）的最高审美境界。

另一者是从西方“接受美学”⁴⁵的理论来看：一个作品完整的实践包括三个方面：产生、流通与接受。一个音乐作品的完整，须包括创作者、演奏者，还有欣赏者（即接受者）。“接受美学”强调站在演奏者的对立

⁴⁵ “接受美学从六十年代末在联邦德国兴起，而后很快向东西两个方向辐射、蔓延”（朱晞，2009：62）《琴况》在明末就已提出了琴乐欣赏第三者的关系。“接受美学”（Receptional Aesthetic）这一概念是由德国康茨坦斯大学文艺学教授尧斯（Hans Robert Jauss）在1967年提出的。接受美学的核心是从受众出发，从接受出发。尧斯认为，一个作品，即使印成书，读者没有阅读之前，也只是半成品。在接受理论中，文学文本和文学作品是两个性质不同的概念：（1）文本是指作家创造的同读者发生关系之前的作品本身的自在状态；作品是指与读者构成对象性关系的东西，它已经突破了孤立的存在，融汇了读者即审美主体的经验、情感和艺术趣味的审美对象。（2）文本是以文字符号的形式储存着多种多样审美信息的硬载体；作品则是在具有鉴赏力读者的阅读中，由作家和读者共同创造的审美信息的软载体。（3）文本是一种永久性的存在，它独立于接受主体的感知之外，其存在不依赖于接受主体的审美经验，其结构形态也不会因事而发生变化；作品则依赖接受主体的积极介入，它只存在于读者的审美观照和感受中，受接受主体的思想情感和心理结构的左右支配，是一种相对的具体的存在。由文本到作品的转变，是审美感知的结果。也就是说，作品是被审美主体感知、规定和创造的文本。（<http://baike.soso.com/v7681747.htm>）

立场，即观众、欣赏者、接受者的角度来审视艺术作品，使艺术作品的呈现具有对象性关系，也提升了欣赏者、接受者在审美实践过程中的地位。

“感人心”的审美理论，企图触动不仅仅是演奏者自身的审美体会，也企图触动接受者的心，也就是演奏对象、欣赏者的心。个人以为“丽”况所述“徒以繁声促调触人之耳，而不能感入之心”的所谓“感人心”，是包含了演奏者与欣赏者两方面的。本篇之探讨主要立足在演奏实践的角度，因此只对前者论述，而不拟於本篇探讨后者。

在《琴况》中，“和”况谈到的“心”有两个要点，一个是“**心手自知**”，另一个是“**蔼然醉心**”，两者都是以演奏者的角度为出发的，亦即以演奏实践的立足点为基点。“**心手自知**”指的是心手合一，心中所想的与手上所做到的是相同合一的，亦即“音与意合”。因为心念即意念，“音与意合”即“音与心合”。在音与意（心）的实践之间，“意”（心）居于主导地位，演奏技术（手）随着“意”（心）的要求而演奏，使音乐达到令人心灵上与身体体感双方面的“**蔼然醉心、太和鼓馨**”的陶然境界。

“**蔼然醉心**”的实践面即为“**心手自知**”，而“**心手自知**”即为“音与意合”。所以，此所谓“心”在实践过程上为“意”，在结果论上则为“**蔼然醉心**”。个人以为，“心”与“意”的实践过程中，首先是要让心达到

“神闲气静”，有关“静”的实践将於下一节中申论，本节只论述有关“心（意）”的实践。

《溪山琴况》“和”况中所提“心手自知”及“蔼然醉心”，乃审美实践上一个进程的前后关系。心中所思、所念、所感，透过手在琴上的操作演绎，借由琴音传达出来，这就是心手自知的实践面与其实践过程。欲达到“心手自知”，还需建立在前述技术层面与意态层面的结合，意态层面的呈现与意象的结合是密不可分的。

“心”与“意”在音乐实践上的不同，笔者以为“心”为抽象或谓还未具象的一种想法或者概念；而“意”则为已经有完整且具象的概念。虽然“意”仍为一个抽象事物，但指心中的想法已经是成熟且有清晰的概念，能透过音乐将心的抽象想法转化为具象的形态表达出来谓之。所以在“心（意）”的实践上，做为演奏者，首先必须对所将诠释的乐曲有一定深度的理解，是为“心”。是向内的关系，是演奏者对乐曲本身的理解与感受，但并未形成具体的呈现轮廓。“意”是对乐曲的诠释心中已经能形成一定的想法，是向外的关系，演奏者通过自己向内对乐曲的体认后，形成自己对乐曲的诠释，有一定的想法。然后在技术面去成就落实心中的这个想法，方谓之“心手合一”。

试以乐曲《良宵引》为例，《良宵引》一曲描绘恬静的夜晚，闲适而逍遥的心情。演奏者从“心”的认知，确立乐曲为一种恬淡的意境、逍遥闲适的氛围，是一种略带慵懒的平和、逍遥之感。乐曲本体的审美意象所呈现的便是一种舒适的外在环境氛围，以及悠闲的心情状态。在“意”的实践上，基于这样的意境要求，全曲的铺陈如同叙事，清幽而委婉，娓娓诉说。乐曲的旋律本身原就多以级进音阶音型进行，少用大跳音阶，已然呈现出一定的稳定度、平和性及叙事的语言性。虚实相间的音型提供了演奏者（包括演奏对象）对音乐更多的反馈空间。

在演奏实践上为表达这种闲适安逸的氛围，首先右手下指时，强弱的对比落差较小，少用持续强音处理，只在调头音（Do）及相属音（Sol）上作相对强调的点状处理。这样可使音乐意象呈现如山水画中的远近层次效果。左手游吟多以舒缓且振幅较小的细震音为主，多用上滑音，少用下滑音、多用清淡平和的滑音，少用浓重刚强的滑音，滑音以一个全音至半音距离内之上滑音为主。

乐曲旋律为韵多声少，着重虚音（旋律音为滑音），滑音适合以略慢而不拖泥带水较清爽的方式进行，乐句之间的断续并不强调，加上舒缓而平稳的气息，使音乐呈现连绵不绝的线条效果。另外在节奏形态上少用

跳跃式节奏（如附点音符或切分音符），使音乐的流动具有稳定度，流露出一种让人感受逍遥及闲适的境界。

（参见谱例（9）良宵引）第一段乐曲开始的第一句是引子，第一句为散板节奏，前三个泛音以轻点处理，带出清新而宁静的氛围，第四音，也就是乐曲旋律的主音，以中速、少于二度距离的滑音上滑至 Do，该音的拍长则填以细吟，一方面修饰长音，一方面也因为这个音不是句尾，便以略快速的细吟将主音 Do 处于动态之中，造成不安定感。为了衔接该句的下半句，下半句句尾最后再次落在长拍的主音 Do，拍长以较缓的细吟处理，使乐曲由动态进入静态，使乐句有结束感，同时也确认了主音的确定性，给予音乐非常清晰的稳定感，而宫调式也正是提供了人一种宏大、稳定的气度的调式。主调旋律由第二句开始，且全句复制一次（第二句及第三句），乐句旋律以实音（前三音及第三拍、第五拍、第六拍第一音）为辅，虚音（走手音）为主，在虚实相间中，着重虚音带出的旋律，而虚中轻点的实音，造就了模糊中的一点确定。连续虚音带出的旋律，音量在逐渐消微中，产生了疏远感。第二句、第三句句尾都落在 Mi 音，使得此二句处在不稳定状态下，进而衔接至第四句，Mi Sol La Do 上行又接 Sol Mi Re Do 下行而完成这个作为衔接第三句和第五句的桥句。第五句是这个乐段的结束，结束在主音 Do，并以双弦强音示之，以增加其主调确定性。

第六句是加强结束句（第五句）的一个小乐句，也是为了进入下一个乐段的准备。

具备了意态审美之实践技法后，要进入“意象审美”实践之法，个人以为首先要调息，然后将心情调至闲适惬意的想象空间。接着让音乐慢慢流淌，引导自己的神思进入逍遥的状态，特别是在乐句的空间处（例如：谱例（9）第二行第一小节），在长拍处将空间留出（这时一方面在手上作细吟，一方面体会手上的触感以及声音传递出来的感受），让音乐的淡静反馈自身，引领人的思维进入恬静夜空的意像空间。再由心所感受到的这种闲适逍遥感受，诉诸意念，转化为声音，自然地呈现於琴上。然后放空自己的意念，不主导音乐的走向，让指随意走，意随心走。（请听音档（7），良宵引）

谱例 (9)：良宵引

良宵引

定弦：5~6
1=F

自远堂琴谱
吴兆基演奏
黄耀良记谱

①

♩ = 50 自由地

(其一) 5̣·6̣ | 1̣ — | 1̣ — | 6̣ — | 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ — |

②

♩ = 54

1̣ — | 1̣ 1̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ 6̣·5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ | 6̣·1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ — |

③

3̣ — | 1̣ 1̣ | 1̣ 2̣ | 1̣ 6̣·5̣ | 6̣ 5̣ 6̣ | 1̣ 2̣ | 6̣·1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ — |

④

3̣ — | 3̣ — | 5̣ 6̣ 5̣ | 6̣ 1̣ | 3̣·5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ — | 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 1̣

⑤

2̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 1̣ — | 5̣·6̣ 1̣ | 1̣ — | 1̣ 1̣ | 5̣·6̣ 1̣ | 1̣ — ||

⑥

♩ = 66

(其二) 1̣ 5̣ | 6̣ 1̣ | 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ — | 3̣ — | 3̣ 3̣ 3̣ — | 3̣ — |

第二节 静

老子《道德经》说“大音希声”，认为音乐的至高境界是幽静无声，所谓“视之不见名曰夷，听之不闻名曰希，搏之不得名曰微。”（《老子》十四章）张清治论述《溪山琴况》的审美观时，认为琴乐中“希之德性，

亦静极而动，可以出入有无来去自如，行云流水般的从容。”（张清治，1993：69）同时提出“琴境惟静，是境界者，亦静界也，守拙乐静，境界自来。”（张清治，1993：72）《琴况》对希声，也提出“至静之极”（静）的表述。“大音希声”的“希声”指的是“无声”、“微弱的声”或“稀少的声”，对应在琴乐，三者基本都属于“静”的范畴。个人以为《琴况》之意象审美首重者为“静”，在指静、在声静、在意静。《琴况》除了有专况探讨“静”之审美及实践外，亦有多况论及“静”之意蕴。表（15）罗列诸况有关“静”之论述：

表（15）：诸况有关“静”之论述

况	内容
和	神闲气静，蔼然醉心，太和鼓畅。
静	政在声中求静耳。
静	声希则知指静，此审音之道也。
静	所谓希者，至静之极。
静	调气则神自静，练指则音自静。
静	取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心。
清	心不静则不清。
淡	焚香静对。
淡	每山居深静，林木扶苏，清风入弦，绝去炎器。
雅	修其清静贞正。
雅	但能体认得“静”、“远”、“淡”、“逸”四字。

（陈雯制表）

琴乐“静”的审美之论，早在嵇康《琴赋》（《嵇康集校注》）中已提出“非夫渊静者，不能与之闲止。”（中国美学思想汇编，1983：114）

形容琴乐之特质是“性洁静以端理，含至德之和平。”（中国美学思想汇编，1983：114）唐代薛易简亦提出“简静”（中国美学思想汇编，1983：162）。《溪山琴况》在宋代崔尊度“清丽而静，和润而远”的基础下延续，提出琴乐审美“静”的要求。“静”的意象审美在实践上是有过程性：盖心不静，则指不能静，指不能静，则音不能清，所谓“心不静则不清”（清），是环环相扣的关系，是以必先求心静。因此，在琴乐意象审美之实践中，本节阐述“静”之实践，分别由“心静”、“指静”，最后进入琴乐“意静”三个层面。

欲得心“静”，《琴况》指其实践之法主要在“调气”（吐纳），“调气则神自静”（静），气息的稳定有助于心静，有助于肌肉的放松，有助于神定。调气调得是平缓深长而稳定的呼与吸，这是由内制外。调气可练心静，清代戴源、苏璟《春草堂琴谱·鼓琴八则》第四则便说明了调气的实践：“‘弹琴要调气’，气者，与声合并而出者也。然则何以调之？曰能换气即能调矣。气换于音转之时，而展拓于句段之末，音调熟心，呼吸直通于指，气调则神暇，一切局蹐之态自无矣。”（春草堂琴谱，1744）

就演奏实践而言，调气即调息，调呼吸换气。演奏时的调息所指有二：一指乐句断句间的换气，一指音乐进行中的气息。不论是前者或后者，基

本的要求是气息平稳不仓促，气息越稳定、越细长，则心跳越稳定。心跳稳定也就能助长达到静心的功效，这也就是弹琴足以养生的原因之一。这样的调息除了要求呼吸吐纳的深、长、缓而稳定之外，还需更进一步要求“气若游丝”，在演奏中几乎不感觉到呼吸的存在，便能更进一步的使心进入更深沉的“静”态。

除此，古人亦会藉一些外物来达到心情的宁静，例如：焚香，“**焚香静对**”（淡），这也是另一种由外制内达到“静”的实践之法。今人亦有藉由其它方法达到相同的功效，例如，静坐、宗教诵经、茶道、练气功等等，使自己内心趋于宁静。这些实践之法，无非走向一个共同目的：涵养心性使心无杂扰。所以“**修其清静贞正**”（雅），这便是由外制内欲达到之“至静”。而此所谓“至静”更指内心状态的沉静、宁静，“**希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。**”（静）

“至静”与“希声”是一体两面，一如庄子的逍遥游境界，至静之极才能在意象中神游，通乎杳渺，因为至静之极乃可进入“坐忘”的境地，

“这种逍遥游是无所待，从而绝对自由。它忘其肝胆，遗其耳目，死生无变于己。……这是一种莫可阻挡的自由和快乐。”（李泽厚，2001：130）

李泽厚解释这种自由与快乐，来自于“只有完全忘掉自己的现实存在，忘

掉一切耳目心意的感受计虑，才有可能与万物一体而遨游天地。”（李泽厚，2001：132）所知心静的最高境界是进入到“希声”“至静”。

“指静”，指静是表，心静是里，即是分别对内与对外求“静”的实践，“调气则神自静，练指则音自静”（静），指静与心静在实践上是相互依存的。指上之静所强调的主要为弹奏的音色，练指上静音的实践，有几个重点：〈万峰阁指法密笈〉指出以甲尖从空悬落於弦中一下，而虚灵无碍，所谓“指必悬落”，此其一。弹必正出，不可斜扫，不可太重，使弦拍板，此其二。手指下弦的角度不可仰起，而需以四十五度角下压，以气带劲，重压轻出，此其三。若向内入弦，则应甲肉相半，此其四。个人以为指甲的长度与硬度，对静音的产生亦具有关键性的影响，此其五⁴⁶。再者，调气可练心静，亦可练指静，“指静之法：奏者必须放松，呼吸调匀，控制情绪。”（王耀珠，2008：7）还需要练习下指力度的控制。除了练指，笔者以为尚应练耳，要使耳朵能分辨何为躁，何为静，何为雅，何为俗。

音乐既是声音的艺术，那么如何能得“静”呢？古琴的有效弦长约有110公分左右，震动缓慢，音韵悠长，每弹一个音若任其自然震动，音波震动会自然衰减，音量也会逐渐下降，甚至逐渐降至在听觉上可能感受不

⁴⁶ 第五项为〈万峰阁指法密笈〉及《溪山琴况》皆未论之言。

到声音。这个过程长而缓，若专心体会这个衰减过程，即便在极为微小的声音中，弹奏者的手指在琴上仍能感受到一种微弱的震动⁴⁷。在音波共振效应下，就能使人心平气和⁴⁸。“静后虚徐其韵，琴韵徐出，从容雅缓，所得皆至音，皆真趣，……惟‘真’的莫名心境，也是美感的极境。”（张清治，1993：72）此时心若还是宁静平和的，那么就极容易进入到某种意象审美的想象空间里，这便是“至静之极”。

“意静”是音乐意境上的静，在审美实践上是在“心静”与“指静”的实践后方能提出的要求。白居易〈夜琴〉诗对琴乐中“意静”审美状态有很如实的描绘：“蜀桐木性实，楚丝音韵清。调慢弹且缓，夜深十数声。入耳澹无味，惬心潜有情。自弄还自罢，亦不要人听。琴乐不论是从乐器的特性上来看（指弦长与音量），或是音乐审美的要求来看，都特别强调“静”，也可以说“静”是琴乐最为擅长表达的审美境界。正如白居易诗中所说“调慢弹且缓，夜深十数声”，充分点出“静”的实践，即在那“缓”、那“十数声”。所以“意静”的审美实践脱不开“淡”和“希声”。“淡”已在第六章第二节论述过了，此节只对“希声”再论。

⁴⁷苏东坡诗《题沈君琴》“若言声在指头上，何不於君指上听。”虽是一首俏皮诗，但却也点出了弦在指上一种微妙的关系。

⁴⁸若人不能接受音波共振的影响，则会产生排斥感，不耐烦。

“意静”的意象审美实践落实在“希声”，“希声”是现象，“留白”⁴⁹是实践。“留白”是一种具有弹性的空间，是时间（节奏）的空间，也是心灵的空间、想象的空间、更是意境得以舒展的空间。

试以琴曲《山居吟》为例，说明留白的实践。首先，《山居吟》乐曲内涵的定性为逍遥、空灵的，羽商犯调调式（第一段羽调式，第二段以后转入商调式），因此乐曲以非常缓慢的散板进行，表达一种逍遥不拘的自由氛围。音乐的进行以乐句为单位，乐句中又以音组为更小的单位，例如第一句第一、第二音为一音组，在第二音处做延长音处理，是乐句第一次的留白，以吟音修饰之；其后五音为一音组，最后一音再次延长其节拍，是第二次的留白，以猱音修饰之。第二句分为两个音组（2a，2b），2a最后音延长，留白，2b最后音亦同。第三句也分为两个音组（3a，3b），同样也在音组尾音处延长，做留白处理，以吟或猱修饰。这些留白处，多以吟或长猱音处理，一则制造云雾飘动的氛围，再则在逐渐消弱的音量后，即便已进入无声，却不感到是无声，反而给予人一种非常宁静的感受。（请听音档（8）山居吟）

⁴⁹ 琴曲中常有很大部分的散板节奏形态，“散板”即所谓的自由节奏，在自由节奏中往往有许多的空间（时间的空间），本片之谓“留白”。

谱例 (10)：山居吟

山 居 吟

定弦：5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣

正 调

无射均与仲吕均相互转调

1 = 'B (无射均侧弄)

五知斋琴谱

黄耀良打谱、记谱

The score consists of five lines of music. Each line contains GPC notation (numbers 1-6, dots, and dashes) and traditional Chinese characters. Blue annotations include circled numbers 1-6 and arrows indicating phrasing or fingerings. The characters are arranged in a grid-like fashion below the notes, often with small circles or lines connecting them to specific notes.

第三节 神 (远)

“神 (远)”是指在琴乐的本体下，引发的精神想象，亦即在“至静之极”之后，所进入的缥缈冥想境界。“远”况中述及“远与迟似，而实与迟异，迟以气用，远以神行”，提出了“神行”，“刘勰说‘文之思也，其神远矣’。所谓‘远’即‘玄远’的意思。这个“神”不仅指此种思维的神妙现象，而且指其神妙、玄远的运动和变化而言……。”（陈咏明：1992：36）因为玄远而给予神游的空间，美学大师宗白华给“神”下的定义是：“只能体会，只能欣赏，不能解说，不能模仿，谓之神。”（宗白华，1985：10）

“神”意指“神游”，神游是进入一种虚无的境界，是由音乐带入的一个虚无的境界，但这个虚无的境界却是由实体的音乐所带引的。“中国传统器乐在表现上往往追求‘虚’的意境和‘含蓄’的表现方式。所谓的‘虚’并不是真正的虚空，……‘虚’正是一种求得更多‘实’的手段，说的明确一点，它其实是在‘虚’和‘实’、‘有’和‘无’之间留给人们的心灵以更广阔的感受余地。”（王次炤，2003：278）宗白华提出“‘充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。’圣而不可知之，就是虚。”（宗白华，1985：10）所以“神”存在於虚中。

“虚”与道家的“无”有某种程度的类似，可能有声、可能无声，但无声亦为声之一，因为无声音亦是一种存在，而在无声之中存在一切有声的可能。“虚”未必无声，未必有声，即便无声，它依然存在。

“淡”况云：“使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去，斯之谓淡”，音乐本体为有声、为实，音乐进入某种境界之后的神游为无声、为虚。神游引人进入一种虚无的实境，音乐又变成是虚，虚与实始终处在一个相对应而又非定性的关系上。中国传统艺术的审美是脱离不开“虚与实”这个审美的意象。儒家如此、道家亦然，音乐同、琴乐更是如此。道家的音乐

理论认为虚比实更重要，虚能生实，没有虚，实便无从升起，无从存在。

儒家则认为实比虚重要，孟子认为“充实之谓美”。

在琴乐里音是实，韵是虚，琴乐讲求的是音韵并重，虚与实是同等重要，但虚的想象空间却是比较大的。虚与实的结合一直以来是中国艺术的一个特点，艺术家创造的形象是“实”，引起我们的想象是“虚”。由音乐形象产生的意象境界就是虚实的结合，这说明了神游与虚实的关系，也就是“远”况中所说“至于神游气化，而意之所之玄之又玄”，以及“盖音至于远，境入希夷，非知音未易知，而中独有悠悠不已之志”的意象之美。这里的“远”不是空间距离的远近，而是意境中境界的神远，所以自宋以降的琴乐审美明显地由音多韵少转向音少韵多的审美，琴乐“神”（远）的精神想象审美实践主要就在虚实相间、音韵并重的手法上。

宋代浙派著名琴曲《潇湘水云》，乐曲描写潇水与湘水汇流，激起巨大的水气，在山谷间水气与云气、雾气相交融，产生迷蒙的视觉效果。当风起云涌，云雾的翻腾，恰似亡国后作者内心沉痛的翻腾，此便是由音乐的虚实变化及音韵的交融处理，带引入进入山间水碧，云雾深处的想象。试以《潇湘水云》乐曲的第一段起始段以及第四段水云声乐段片断，阐述“神游”的审美远趣及实践。

乐曲的第一段为长段泛音，可弹在琴上四、五徽处，由于弹在四、五徽处的音色颗粒感、清晰度较弱，且具有朦胧的色彩，能使泛音音色带出虚无缥缈的意境。一开始的长弗音乐句第一行第一小节到第二小节第三拍，由弱渐强，速度由慢而略快，提示了一股将酝酿而起的气势；接下来的滚音第二小节最后拍，下行音阶使得酝酿的气势被压抑下来，但再一次的同型长弗音旋律乐句最后一小节到第二行第一小节，将第一次未造成气候的长弗音再一次拉抬气势形成气候后，第二行第二小节音型进入主题一直到第四行。第一段为散板，自由的节奏⁵⁰以及乐句中留有较大片的留白（例如第二行第二小节第二拍后、第四小节第二拍后、第三行第一小节第二拍后……等），由于泛音空泛空灵的音色以及延长音晕染的效果，使人产生云雾交叠、水云氤氲的视觉联想，让意境想象的意象审美得以有充分的空间感受得以展开。因之在实践上，音色的控制、留白的运用及自由的节奏是造成想象空间的重要手法。

⁵⁰ 谱例（10）中的节奏标示非标准演奏节奏，仅为实际演奏之参考依据。

谱例 (11)：潇湘水云（片断）

1 = B^b 定絃 2 3 5 6 1 2 3

(1) 1 = 4 8

五知齋等合參
吳景略演奏
許健記譜

潇 湘 水 雲

乐曲第四段“水云声”利用左手按弦在弦上，多次的往复游移手法，来表现云雾的卷涌、层峦缥缈的形象。云雾的形象是缥缈而不定的，因此，乐句 a（第一行第一小节到第二小节），模拟云雾之象的“往来”亦以圆而无角、往来无碍、游移无定的“猱”法呈现。音响范例第十首，首先出现的水云声即在低音 Mi、Sol 两音之间游移，却不明确地将两音交待，音效在明确与不明确之间的音型，制造出一种浑屯不明、预起之势。乐句 b（第一行第三小节最后拍到第二行第一小节第二拍）是 a 的再现，但乐句的前面加了一个“历音”指法，预示了再现句的后起之势，因此句中下滑音是处理的第一个重点。长而略快、有力的下滑音，产生的是预备翻腾而上的神韵，紧接着略慢的上滑音，满足了预期的回弹，再现句则再强调这个效果。

往来音型制造的是风起云涌的神韵，从第二行第三小节开始到第三行第二小节，音型逐渐上行，配以圆转、灵活而不间断的往来大猱音技法，制造云雾层层相叠及云水不断变化没有定相的效果。“往”与“来”也在同中求异，异中求和的变化，在反复三次中，层层相叠，向上攀升。“往”与“来”的速度、轻重、强弱便出现不同，下慢上快、下轻上重，不但表现云雾变化的神韵，并且带动了云雾向上聚涌的活泼神韵，这便是虚中的韵，也是气韵生动的写照。如果这些音效全在实音中求，便完全不能做到缥缈的氛围，也就是缺少了韵的意蕴，自然就达不到神游的想象了。（请听音档(9)）

谱例（12）潇湘水云—水云声（片断）

4) 1=104

Handwritten musical score for "潇湘水云—水云声" (Fragment). The score is written on three staves with traditional notation and lyrics. The first staff has a tempo marking "1=104" and a measure rest "9". The notation includes numbers 1-6, dots, and arrows indicating pitch and rhythm. Lyrics are written below the notes. The second staff has a measure rest "d". The third staff has a measure rest "a". The score ends with a double bar line.

第四节 气韵

琴乐“韵”的主要实践在左手的“吟猱绰注”，《溪山琴况》云：“**五音活澹之趣半在吟猱**”（圆）。“琴乐多用吟猱微弱之震动以表达人内心深厚的感情和生理基础之气。”（叶明媚，1991：16）如果说音乐中音符的强弱处理会让音乐呈现出立体的效果，那么“吟猱绰注”这些滑音就是音乐色彩及情绪渲染的色料，它使得音乐的流动鲜活起来，它使得琴乐虚实相间有了层次，它使得音乐情感深化，它使得音乐具有了生命力。

“韵”表现在左手的按滑运动上，因为这些滑奏的运动使得音乐的旋律线条变得蜿蜒曲折。如果说音乐的音符是点，旋律是由这些点所构成的线，那么“韵”就是将这些线变成曲线。由於中国的语言平上去入本身就带有曲折的线条，所以琴乐里这些线条曲折的“韵”，就能完全贴合语韵，適切地表达出中国人的情感。刘承华认为一般人对古琴所谓的“韵”的看法为：“最简单的说法，即认为韵就是‘余音’。古琴的韵足，就因为它余音特别长。”（刘承华，2002：233）“韵是余音中一种飘逸而又似乎凝固了的线状律动。”（刘承华，2002：235）以科学性的观点来说：

“‘韵’是通过线或面或广的圆转所造成的一种动势，这种动势能够制造出某种韵律，产生某种旋绕者的、但又似乎是凝固了的音乐感。”（刘承华，2002：235）“韵”是余音中的变化，是按滑运动配以疾徐、迟速、

轻重、浓淡等变化，来表现音乐的情感及意象，是琴乐艺术中最重要的部分之一。

“韵”的审美实践在左手细腻运指（吟猱绰注），透过左手运指的细腻变化表达丰富的内心情感。“古琴艺术的活泼气韵，现于‘妙指’下的吟、猱、绰、注。”（张清治，1989：24）“吟猱绰注”为左手运指的基本四法，通过“吟猱绰注”在轻重、疾徐、迟速、长短、浓淡种种的变化处理，展现出音乐的空间、对比、立体以及悲欢情愁等情绪色彩的呈现。

“吟猱绰注”是手段，“韵”是目的，要探讨音韵、韵味的审美实践，也就是探讨“吟猱绰注”的实践。

“吟猱绰注”手法的变化性非常繁复且细腻，因此需要从“吟、猱、绰、注”在音效上呈现出的实际状态，来理解如何才能恰如其份地运用其细腻。例如，“吟”的振幅较小，动态较小，“猱”则振幅较大，动态较大，所以一般来说情绪色彩波动较小，多用“吟”；情绪色彩波动较大时，则多用“猱”。但“急吟”的效果在处理激动的音乐色彩时，会有很好的效果；“大猱”则在悲伤的韵味上有较好的效果。而舒缓的猱音如在力度上不做特别的强调，则属于修饰性音色给予人是放松地感觉。

“绰注”是琴乐音韵的呈现至为重要的手法，其变化表现出音乐情绪色彩的浓淡、刚柔。“绰”是上滑音，也是琴乐中最常使用的音韵手法，滑音长短、缓急、浓淡、迟速的变化，造成不同的色彩表现。例如，长而慢的绰音显得浓重，短而轻的上滑音却可能只造成声音的润饰，而不造成情感表达的色彩。“注”是下滑音，长而慢的“注”音能表现出叹息的韵味，但长而急的下滑音则反而容易表现出一种果决或愤怒的效果。

在一个滑音的过程中也可有速度的变化，先缓后急，或先急后缓都会呈现不一样的音乐色彩。“古琴的‘韵’是通过听觉感官起作用的，但其真正的效用则是在透过感官之后对精神心理乃至整个生命力状态的激活，产生一种极富深度的吸引力。吸引力是一种包括感官、神经、欲望、情感、思维乃至体态等，全身心地被激发和调动状态。”（刘承华，2002：239）古琴音乐的大部分魅力即在此呈现。

“韵”除了在情感色彩上的表达外，还包含了精神、气度（“采”、“宏”等况）的审美诉求，例如“**指下之有神气**”（采），这种神气是通过音色、运指、速度、强弱等要求后，加以人的内在精神所展现出来的。

“**不究心音义，而求精神发现，不可得也**”（采），所谓“心音义”即是指内心状态、音色本体以及指法基本义理。“宏”况与“细”况提出“**猱、**

绰之用必极其宏大……指下宽裕纯朴”（宏）、“将一段情绪‘缓缓拈出，字字模神，方知琴音中有无限滋味”（细），即是人精神、气度的展现，也即是“音韵”的内质。如果说“韵”是音乐情感的表达，那么“气”便是推动“韵”的助力。

《溪山琴况》中多次用到了“气”这个字，吴钊在《徐上瀛与溪山琴况》一文中提出“气”有“气质”的含义、有“气势”的意味、有“风格”的含义、有“含蓄”的艺术特点，也认为“气与表现技巧对于风格的建立有着重要的作用。”（吴钊，2010：10）“气质”也好、“气势”也好、“含蓄”也好，基本上都属于一种艺术风格，其实践一如“逸”况中所提出：“先养其琴度，后养其手指，得其心，而应其手……先修内，先养逸气，则可得。”“气”是一种风格、是一种品德，要透过个人的潜修来达到，“气韵”便是展现这种风格意象的载体。“琴乐非以声取胜，而是以气韵胜”（王耀珠，2008：14）指出琴乐的质地主要就在“气韵”，古人有形容“三分琵琶、七分箏”来讽刺琴乐中全无琴韵。“古琴尚韵，不尚声势。盖音乐之道，有以声胜者，有以音胜者，有以韵胜者；若古琴者，纯以韵胜，不然便是‘繁手淫声’，乃‘焰堙细心耳’，‘君子弗听’。”（张清治，1989：24）

嵇康<琴赋·序>中的一段话虽然没有直接说明气韵的滋味,但实际上其字里行间所透露出来的意思也在说明“气韵”所带给人的无限感受:“余少好音声,长而玩之。以为物有盛衰,而此无变,滋味有厌,而此不倦。可以导养神气,宣和情志,处穷独而不闷者,莫近于音声也。是故复之而不足,则吟咏以肆志,吟咏之不足,则寄言以广意。”下表(16)即罗列《琴况》中对“气”指论述:

表(16): 诸况有关“气”之论述

况	内容
和	神闲气静。
静	约其下指工夫,一在调气,一在练指。调气则神自静。
静	雪其躁气。
清	气不肃则不清。
清	不染纤毫浊气。
清	体气欲仙矣。
远	迟以气用,远以神行。故气有候,而神无候。会远于候之中,则气为之使。
恬	味从气出,故恬也。
恬	气到而不自豪。
逸	逸气渐来。
雅	气质浮躁则俗。
采	盖指下之有神气。
健	气之在弦。
重	诸音之重者乃由乎气。
重	气至而重性固然也。
重	惟练指养气之士则抚下当求重抵轻出之法。
迟	其有太和之气。
迟	当先肃其气。
迟	节其气候。

(陈雯制表)

琴乐中“气”与“韵”关系何在？“有气自有韵，一有气韵，便得生动，是为气韵生动（rhythmic vitality）。”（张清治，1989：24）早在宋代成玉涧〈琴论〉便提出琴乐审美“指法虽贵简静，要须气韵生动。”的概念。其后，琴乐的审美便强调“声韵并重”、“气韵生动”的概念。

苗建华对“气韵生动”的含义解读为“它要求弹琴者付生命于音乐，把乐曲演奏得鲜活生动，表现出生命的灵动之气和音乐的难道之情、内在韵味。”（苗建华，2006：12）“气韵生动”的实践与线性有关、与虚实有关、与空有关、与静有关，可以说“气韵生动”是最终琴乐审美总结的一个体现，其实践不仅落实在演奏者身上，同时也落实在欣赏者身上。

“气”贯穿在演奏者与欣赏者之间，使二者达到共鸣。因为“气”使得音乐得以流动、使情感得以流泻、使韵得以生动，所以“气韵生动”的实践除了存在於演奏者，也同时是落实在欣赏的层面。“中国琴乐的审美传统向来以清静为贵，若以唐为界，其总倾向是：从声多韵少向声少韵多转变。若结合演奏技法的变化来说，唐和唐以前多繁声促节的右手套头指法……中唐开始，特别是宋以后，右手套头指法开始分解为声少节缓的单声指法；以吟猱撞逗为代表的左手指法得到了充分的发展，这就是后期潇湘水云等曲体现对意境、情趣与韵味的追求。这种转变的产生，有着极为

深刻的历史原因。其中除传统的儒道思想外，中唐兴起的佛家禅宗思想起了关键作用。”（吴钊，2006：3）《琴况》对练“气”的实践，提出了“当先肃其气”（迟）、“气不肃则不清”（清），所以需要整肃个人内在之气，使气处于稳定的状态，足以“雪其躁气”（静），也才能“不染纤毫浊气”（清），使人进入“神闲气静”（和）的状态，使人有“体气欲仙”（清）的感觉，于是“逸气渐来”（逸），音乐便能“指下之有神气”（采），乃有“太和之气”（迟）。

试以乐曲《长门怨》为例（参看谱例（13））阐述“气韵”的实践。

《长门怨》这首乐曲为梅庵派独传乐曲，梅庵派属山东的琴派，因此乐曲的诠释带有山东的地方性风格特点，也含有山东地方戏曲风格的语法和手法。乐曲的铺陈为叙事性手法，内容描绘的是被汉武帝冷落的陈皇后，贬居於长门宫，其内心充满寂寞、幽怨、无奈、与哀愁。这首乐曲“感人心”的实践，首先在表达乐曲情感的怨与恨，滑音多用大音程的长滑音，上滑音多数速度稍快，表达情绪的激动，下滑音多数速度缓慢，表达情绪的哀怨，吟猱多采用激情而强烈的急吟、急猱，表达哽咽的哭泣声。由于这首乐曲的铺陈为叙事体，音乐的流淌是随着故事情节的发展而展开的，因此每个乐段有层层高起的堆叠效果，至高潮处一转而为哀怨与无奈。对于哀怨与无奈的情感，在实践上则多用阴柔的滑音与浓重的吟猱手法。

乐曲以第一人称（陈皇后）的角度演绎，诉说内心的伤感。音韵处理的手法与演奏者对主人翁个性的理解及塑造有关。如果将主人翁在这首乐曲中的形象定格为个性强烈、内心怨恨，那么吟猱绰注则会多用急吟、快注及大猱等手法。但如果将曲情定格为哀伤、绝望、无奈，那么吟猱绰注则会多用缓吟、慢注等手法。笔者对本曲的诠释以怨而不恨、诉情为主的基调，以〈长门赋〉为其乐曲发展的背景，以叙事诗的格式铺陈，有低回婉转，有悲恨交加，有哀声长号。音乐的展开循着一个悲情故事的发展，每一个段落有一个情节，有一个画面，悲恨交加处，音型与手法大起大落。大跳音阶的滑行连续使用，具象地描绘了哀声长号的景象，急吟与急猱加强了哀声的效果。

乐曲为仲吕均（F调）宫（Do）调式，乐曲一开始的泛音句子以非常慢的速度展开，表达的是寂寞与冷清的色彩。谱例第一行最后小节第一个音 Do，以缓慢而柔软的长滑音带出，其后的长拍以规律性的慢猱音，一一相叠而出，表达出在凄清空寂的环境中缓步移动，步履沉重的效果。第二行第三小节第二拍 La 音衔接第四小节低八度的 La 的音，在手法上使用了大的下滑音处理，表示一种长叹声。接着猱音由大幅渐小，表示了情绪上浓重的效果。第二行第六小节为连续上行滑音，是为虚音，但滑音以稍强稍重而果决的手法上行，与第五小节第二拍阴柔的下行音形成对比，表

达出忧伤中的刚毅性格。整段的滑音与吟猱以缓速而沉重的色彩为主，为故事的开端铺陈了一个忧伤凝重的基调。

第三行第一小节两个上行滑音直而刚，第三拍则使用缓而柔的下行滑音，形成对比，且表达出唏嘘的慨叹。第二小节、第三小节及第四小节为第一小节的延伸，情绪较为高张，因此在第三小节的装饰音处理显得急而有张力。到第四行第四小节情绪突然急转直上，第一拍的两个音以短而急的上滑音加以双吟手法处理，边弹边吟的音效表达了情绪的激动，随即下一小节的第一拍，以浓而重的下滑音带出无限委屈的情绪。第五行第一小节到第六小节情绪继续上扬，到第五行最后小节及第六行达到最高潮，使用连续大跳音阶急速上行及下行滑音，在滑音之间不能间断，并且每在音的停顿实音处配以急吟的手法，表达情绪的激动。除了表现了强烈的情绪起伏，张显了浓厚的戏剧性效果之外，也具有浓厚的地方说唱性音乐风格及方言语法的特点。（请听音档（10）长门怨）

谱例（13）：长门怨

長 門 怨

梅 璠 琴 譜
梅 璠 西 漢 記
梅 璠 西 漢 記

(1) $\text{♩} = 58$

白 鸞 皆 勻 甸 瑟 勻 零 至 鸞 會 四 勻 正 楚 貝 自

壘 上五六 壘 壘 併 單 瑟 壘 瑟 下九 壘 壘 貝 自 壘 上七 上七 色 芍 瑟

(2) $\text{♩} = 54$

壘 上七 上五 下六 壘 上五 上五 瑟 下六 貝 自 瑟 芍 瑟 上五 瑟 立 瑟

芍 瑟 瑟 瑟 瑟 四 芍 瑟 立 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 瑟 立 色

壘 佳 自 壘 佳 自 壘 色 壘 佳 自 壘 下五 下六 壘 瑟 上五 瑟 下七

瑟 瑟 勻 上六 瑟 命 瑟 下六 瑟 二五 瑟 芍

前面已经以琴曲《潇湘水云》为例阐述“神”的审美意象，其审美也同时含有“气韵”的特质，故此再以琴曲“广陵散”为例，阐述“气韵”的另一种审美。

该曲属于气势强劲的乐曲，在许多强音处并非以音量大小处理，而是以气势、劲道展现，例如乐曲起头第二音是一个双弦向外弹出的音，如果只是用“力”来弹，只顾音量的大声，那么很容易造成噪声，因而要在下指前蓄势，一鼓作气弹出，达到强势劲道的效果而不躁。《琴况》说“**诸音之重者乃由乎气**”（重）是也。

《广陵散》属于琴乐中的武曲，全曲声多韵少，乐曲声中大多数时候是以气势取胜，为避免噪声，乐曲强音处多以劲弹、以气弹。由上述可知“气”是一种气势、气息、能量（动能）、神气。首先须练气息、练运气，然后练习气感的传送，将能量汇集在指尖，然后再练运指的瞬间爆发力，力道的拿捏，以不产生过多的噪声为限，《琴况》所谓“**气之在弦**”（健）。然而，指法与技巧的配合以达到乐曲的气势之外，仍有乐曲精神面气势的酝酿。以此曲为例，酝酿的是一种深沉、冲突性、压抑的气势，也有的解读为是一种怨恨的、杀伐的气势。再如琴曲《潇湘水云》的水云声，层层相连、相叠，制造出云水绵连、水云飘忽不定的生动形象，在技术层面也是以气相连，才能做到一气呵成。而乐曲的精神则是表达忧国的愁思，是一种幽怨无奈、无力问天而又有天色苍苍、渺茫无尽，对生命的体悟，借由水云的飘忽不定，意象着生命的无常无定。故乐曲精神之气首先在于对

乐曲的思想有深刻的理解与体认，使乐曲的思想、精神化为潜在之气。（请听音档（11）广陵散）

琴乐审美从演奏审美到意态审美，到意象审美，逐层由外而内，由形而下进入到形而上，在《溪山琴况》里建构了完整的体系。在意象审美中从抽象的“心”，最后还是回归到音乐本体的“气韵生动”。整个审美的过程可以发觉到：（一）虚与实无法绝对二元对立、音与韵无法分离、弦指音意（心与手）不可分割，所有的状态都在一种“不绝对”的对立与统一的关系上，是“和”的最高精神。（二）音乐审美的最终依皈是在“声音”，没有声音，意态与意象的美就无法存在了，所以演奏实践的意义是这一切的根本、是手段、是有意义的。

第八章 结论：《溪山琴况》演奏美学实践之当代意义与价值

本篇研究探讨《溪山琴况》琴乐美学中之演奏美学，并将重心放在演奏审美之实践性研究，立足於演奏本位之实践研究。个人以为《溪山琴况》在琴乐美学上最大的价值，就在於其对琴乐演奏美学实践的论述。所谓的当代价值，就在於《琴况》的思想观点是否仍能够实用於当代，否则就只能被视为是古董陈列价值，而没有实用价值了。

当我们审思《溪山琴况》的当代价值时，个人提出三点来审视之，即：

(1) 《琴况》是否仍存在不足之处，(2) 《琴况》的特质对当代的琴乐发展是否仍具有意义，(3) 《琴况》的实践性是否仍适用于当代之琴乐思考，乃至艺术文化之发展。本章结论将针对这三个议题，分为三节阐述之。

第一节 《溪山琴况》之不足

《溪山琴况》作为琴乐审美的观点，其论述是否有不足之处？吴钊对《溪山琴况》不足之处，提出了几点看法，(1) 首先是作者徐青山虽意识到太音希声、古道难复，但是仍旧处处追求希声与古道，而认为孤高寡合的情调，可以不必谐于众。吴钊认为这是对这个文化的发展，有着局限性的。(2) 《溪山琴况》强调以培养人们性情的中和标准为出发点，却

否定了其娱乐的作用。（3）《溪山琴况》不提倡创新，也是对琴乐文化发展局限性的表现。张清治则认为《溪山琴况》二十四况太过繁琐，故简约凝炼其审美美学，可归纳为“大雅清音”四字。修海林、杜洪泉则认为《溪山琴况》重意轻情是其偏颇之处。

《溪山琴况》追求“太音希声”、“不必谐于众的孤高寡合情调”（淡），是否局限了琴文化的发展？个人以为再好的艺术也都不可能受到每一个人的喜爱。通俗艺术能被大多数的群众所接受，就因为通俗易懂。精致艺术似乎永远也摆脱不了曲高和寡的命运。古琴艺术本就属于精致艺术、小众艺术，若为了和众，则势必要牺牲其精致的本质。若使其通俗化，则是对这个艺术本质的伤害。如果为了要和者众，不应该以伤害其本质为导向，而应该是要教育群众，提升众人的审美品味，乃至创造更多的机会让大众有机会理解其精致之美何在，及如何欣赏其美的质地为砭针。

至于《琴况》否定了其娱乐的作用，个人认为应该是说《琴况》所强调的“娱乐”与众乐乐的娱乐有所不同而已。《琴况》的“娱乐”主要是琴人自身的自娱，自然将娱他的功能放在后面。“独琴之为器，焚香静对，不入歌舞场中；琴之为音，孤高岑寂，不杂丝竹伴内。清泉白石，皓月疏风，修修自得，使听之者游思缥缈，娱乐之心不知何去。”（淡）其所谓

的“娱乐”，强调的是另一种境界的娱乐，不同功能的娱乐，是独乐乐的娱乐。

《琴况》或有不足之处，但这些不足并不足以影响其美学精神及其价值，重要的是今人弹琴是否能真正理解《溪山琴况》的真义以及其本质之所在。《溪山琴况》的论点毕竟是理论性的著述，在实践上其实还需要搭配以实践法的说明，也就是说弹琴人除了要从《溪山琴况》的文字上真切地理解其含意外，还需要直接在乐器上体会其要求，并求能达到这个要求。例如“坚”，虽然《琴况》说明了何谓“坚”，但理论是理论，“坚”的要求毕竟是实实在在的声音，必须在乐器上把这个“坚实”的音色做出来，才算是完成了实践。因此究竟什么样的音色算是“坚”，就必须在乐器上操作、体会、聆听。

这个实践的过程是《琴况》文字论述上无法非常完整、如实地叙述出来的，必须由琴人自身在实践的过程中去体会的。故此，个人认为《溪山琴况》的实践重点，在於仍需琴人自身有意识地去将理论与实践配合起来。当然在这个过程中，对《溪山琴况》审美的认定标准的判断，可能因人的理解、解读而异，造成最后结果的相异，所以对《溪山琴况》的审美精神与标准的判读、解读就显得异常重要了。

从对照比较前期与后期的琴乐审美命题，再来探讨《琴况》是否有不足之处。对照比较前期与《溪山琴况》二十四况命题的琴乐审美著述，可以清楚看到《溪山琴况》前九况主要继承前人的论述（参见表（17））。

“丽”况虽不是《琴况》所首见，但前期并未多见，《琴况》中前人未提之命题主要为：亮、采、坚、宏、细、溜、健等七况，其余十七况都曾见于前期的论述中。可显见《琴况》除继承了前期的命题外，有别于前期者，还在演奏的审美诉求观点上，亦即本篇研究所提出的“演奏审美实践”的论点。

表（17）：与前期相关命题之著述对照：

《琴况》命题	前期曾提出相关之著作
和	《诗经》、《左传》、崔尊度〈琴笈〉、《国语·周语》、《荀子》、《乐记·乐论》。
静	《庄子》、《乐记·乐论》、薛易简〈琴诀〉、崔尊度〈琴笈〉、《西麓堂琴统》。
清	蔡邕〈弹琴赋〉、崔尊度〈琴笈〉、白居易〈清夜琴兴〉、白居易〈夜琴〉。
远	嵇康〈琴赋〉、崔尊度〈琴笈〉。
古	白居易〈废琴〉、欧阳修〈送杨置序〉、欧阳修〈赠无为军李道士〉。
淡	《老子》、蔡邕〈弹琴赋〉、欧阳修〈送杨置序〉。
恬	蔡邕〈弹琴赋〉。
逸	嵇康〈琴赋〉。
雅	刘向〈琴赋〉、桓谭〈新论〉、嵇康〈琴赋〉。
丽	崔尊度〈琴笈〉。
亮	
采	
洁	嵇康〈琴赋〉。
润	薛易简〈琴诀〉、崔尊度〈琴笈〉。

圆	成玉润〈琴论〉。
坚	
宏	
细	
溜	
健	
轻	薛易简〈琴诀〉。
重	薛易简〈琴诀〉。
迟	薛易简〈琴诀〉、白居易〈秋思〉、《西麓堂琴统》。
速	薛易简〈琴诀〉、嵇康〈琴赋〉、《西麓堂琴统》。

(陈雯制表)

《溪山琴况》在演奏审美上建立起完整的体系后，相较于后期的论述，可以说后期多数本于《溪山琴况》，而有所发展延伸（参见表（18））。这些命题甚至提出了对琴器审美的要求，例如，（清）庄臻凤《琴声十六法》提出琴器审美在“奇”，“轻、松、脆、滑”是为“奇”。

相较于后期的琴乐审美思想，可看到后期较为突出的审美思想主要在“淡”的对立面（如“娇”、“雄”、“悲”）的审美诉求以及在“情”（情感）这个命题上的提出，这也即是《琴况》较不足之处。但个人以为这也是因时代文化发展之变化所致，清代的民间俗乐兴盛，俗乐重情，琴乐或多或少受到民间俗乐影响，认为除了在“淡”味中所感受到意象或意境引人入胜的想象虚空境界中的美之外，其审美也应触及表达人内心情感被触动之美。前期琴乐的审美轻情重道，而入清以来重情，相对而言“淡”的美就显得较轻了。

表(18): 《溪山琴况》之后所提出《琴况》未论之命题

命题	后期提出之著作
意	杨表正《弹琴杂说》。
奇	杨抡《太古遗音》。
悲	杨抡《太古遗音》。
切	杨抡《太古遗音》。
娇	杨抡《太古遗音》。
雄	杨抡《太古遗音》。
松	庄臻凤《琴声十六法》。
脆	庄臻凤《琴声十六法》。
高	庄臻凤《琴声十六法》。
幽	庄臻凤《琴声十六法》、杨抡《太古遗音》。
疾	庄臻凤《琴声十六法》。
徐	庄臻凤《琴声十六法》。
顿挫	张岱《琅环文集》。
情	王善《治心斋琴学练要》、苏璟等《春草堂琴谱》。
辨派	苏璟等《春草堂琴谱》、张鹤《琴学入门》。
调气	张鹤《琴学入门》。
练骨	《琴学入门》

陈雯制表

第二节 《琴况》的特质对当代的琴乐发展是否仍具有意义

民族音乐学研究兴起之后，吾人知道民族音乐的价值即在其“原创性”、“独特性”，以及具有别人不可替代的特质性。联合国教科文组织对世界人类非物质及口述文化遗产的评选标准与冀望，其重点也就是针对一些濒临绝种、具有民族特点，为其民族所独具的、优质的、有传承历史年代的，给予“识别、保护、振兴、提高他们的口述和非物质遗产，从而进一步提高相关技艺和手段，并把这些精神遗产传承给年轻一代。”（章华英，2006：72）

以联合国非物质文化遗产的条件来看，古老的古琴艺术之价值就在她的艺术特质为“原创”、“古老”、“精致”与“和静清远”。“对一个民族来说，除了保有一个有活力、多样化的文化艺术环境，应当是还有保持其文化主体性的必要，或者说，应当是还有保持一种主体性文化的必要性。”（杨恬，2006：33）在经历过清代外族统治、民国初期的西学东进这些时代潮流的影响下，《溪山琴况》保有了琴乐传统的审美标准，因此《溪山琴况》对于当代琴乐发展的价值之一，就在她的定位恰恰是体现了联合国对人类文化遗产定位的标准。琴乐式微已久，受到近现代新文化的影响相对最小，换言之其保持原貌的状态也就越多。这对于中国传统音乐文化的回归与保留，具有重要的指标性价值。因为它含藏着极为丰富且重要的中国传统文化中，传统人文精神及音乐美学思想。《溪山琴况》不但成为琴乐美学的坐标，同时也成为传统音乐艺术文化的坐标。

“中国传统文化从一开始，就具有一种强烈的人文关怀，如何做人、成人是它一个一以贯之的主旋律，……它们从不追求某种欲望的单纯满足，它们关心的是，如何通过审美和艺术来完成人的精神上或道德上的发展。……西方人以明确、鲜明为美的话，那么在我们古人那里，则是以玄妙、平淡为美。如果说西方人欣赏的是某种形象的话，那么，我们的古人欣赏的则是意象，甚至是意境。”（樊美筠，2006：156）

只有在了解了中、西文化审美本质上的差异后，中国传统艺术价值的定位才能再被肯定。樊美筠认为在今天建设起一个具有中国特色的当代美学体系，是非常重要的而且具有意义的事，因为唯有看清我们自己传统文化精神本质，才不致使我们在未来的路子上，因为步入唯美主义或形式主义的西方路子，而丢失我们自己的传统文化，失去了我们在音乐上的精髓。

中国传统艺术的审美来自于这片土地上的山山水水、风土、气候、语言等等，这些因素对音乐的艺术风格产生直接或间接的影响，也从音乐本身上展现一个民族的文化精神与审美。其审美思维的标准应当奠基在中国传统的审美思维，否则我们可能将中国传统音乐中的某种“特质”，被视为从西方音乐角度审美上的缺点。作为中国传统音乐中始终代表着一个正统性地位的古琴艺术、传统士阶层的音乐艺术，也就成为今天探索中国传统音乐文化精神本质的一条重要路径。

例如，琴乐中的“散板”节奏，就曾被视为是不够科学、不够进步的问题。然而，古琴音乐中有很多“散板”音乐，这非但不是科不科学，或进步与否的问题，而是这与中国古代一路传承下来，面对生命、生活、大自然的态度哲学有关：“农业社会的生活节奏与大自然的变化一致，……农业社会的运作节奏就是这样具有弹性，而中国这个世界上最长的农业社

会，时间观念也必然是弹性的。所以，中国人在时间观念上的这种有机的柔性，即弹性的时空结构模式，自然也体现在音乐的节奏概念上，具体表现为中国音乐中对散节拍体系和弹性节拍的大量普遍使用。”（施咏，2008：38）。一旦了解这层见解，很多人也都欣然接受，并很容易进入这种节奏形态，而享受这种古琴音乐的特质。何况，其实世界音乐中，也不是只有古琴音乐才有这种特质。并不能因为“散板”就认定其不科学，不进步。

在经过一百多年来的文化变迁，吾人逐渐失去了对传统琴乐审美本质的认识。古琴音乐清淡、舒缓、优雅、自由节奏等特质，曾被视为是古琴艺术的缺点。本篇研究耙梳《溪山琴况》在琴乐演奏美学的理论中之实践作法为目的，企图使《溪山琴况》的理论与演奏实践相结合，更能张显出《琴况》的价值性，这样我们便能思考从中国传统审美哲学的角度，来看待这些特质，也才能思辨究竟什么是优质的特质，什么是缺点。《溪山琴况》对当代琴乐艺术发展及其他中国传统音乐艺术的审美思想，就具有这样的指标性意义。

第三节 《琴况》的实践性是否仍适用于当代之思考

本篇研究着眼于《溪山琴况》的演奏实践的价值与意义。在经过了数百年社会文化的变迁，这个实践性究竟还能不能继续为当代所用呢？诚如杜洪泉所言：“《琴况》的价值并不仅限于所体现的琴乐美学思想，更重要的是古琴表演艺术理论的论述。”（杜洪泉，2007：74）杜洪泉甚而将《琴况》的价值更向外推至其他传统乐器的审美：“纵观《琴况》全文，对古琴艺术详尽而独到的论述，为弘扬我国民族民间音乐艺术，对从事任何一种的乐器的教学与演奏，都有很深的教义，也是我们继承和发展的宝贵财富。汲取其古琴艺术的演奏技艺，取其共同点，运用到当今各类器乐的教学与演奏中去，才能获得《琴况》的今用之价值。”（杜洪泉，1996：13）杜洪泉认为《琴况》的当代价值不仅仅定位为琴乐的审美系统，更可以延伸到其他的乐器，这说明《琴况》的审美思想不仅是属于古琴的，也是适用于其他中国传统乐器的审美思想。

也有人认为《琴况》的美学思想不仅观照於中国传统乐器，，如：二胡，也可以对应於西洋乐器，如：钢琴、小提琴。王彤在〈《溪山琴况》的演奏美学思想对钢琴演奏的启示〉（2007）一文中，认为《琴况》提出的弦、指、音、意的论述，套用在钢琴演奏上，可以有效地提高诠释钢琴作品的效率与质量。“《溪山琴况》所论述的古琴演奏要义、琴声要求和

审美追求，不仅对古琴的实际演奏，具有重要美学意义，同时对西洋乐器钢琴的演奏也有一定的启示。尤其是演奏中国作品时，它可以帮助演奏者更好地体会民族审美意识，注重表现中国民族文化的意境和内涵。”(2007: 75)

赵宇的〈浅论《溪山琴况》对现代钢琴演奏的启示〉(2008)和唐彦春的〈论《溪山琴况》“和”之思想及其民乐演奏与审美价值〉(2008)等篇。这些从《琴况》的审美思路引申出去的论述，主要都是认同《琴况》的美学思想，特别是其演奏审美的论述，是具有对其他器乐演奏实践的影响力。

纵观整个中国音乐的发展趋势，以表演艺术为主流，涉及表演即涉及技术、技巧问题。琴乐艺术的发展在当代艺术文化发展中亦不能避开此主流趋势，不论是表演艺术琴或文人琴，只要涉及演奏，就会涉及演奏技术性、表现性的要求，无可回避。尽管每个时代可能审美标准有所改变，尽管传统儒家或道家的审美思想与当代艺术未必完全吻合，然而《琴况》的审美思想除了精神、境界面向的美学思想外，更直指琴乐演奏实践，因此面对当代表演艺术的发展趋势，《琴况》的审美美学在演奏实践上是完全适用于当代琴乐发展的。

近百年内中华民族的历史发展有着极大的变迁，传统文化的内质在社会的变迁下，受到非常严苛的挑战，甚至於产生对传统文化价值的质疑。John & Doris Naisbitt 在观察中国现代社会的发展状态后道出：“现在的人们比较注重工作与生活的平衡，而且不再只是追求金钱。心灵平静成为幸福感的主要成分。这或许是各式各样的宗教在中国蓬勃兴盛的原因。在创造财富的热潮过后，中国的中产阶级若非回到传统价值系统，就是积极寻求新的价值系统。”（John & Doris Naisbitt, 2009: 159）

式微已久近乎存亡绝续之间的古琴艺术文化，如旱地雷声，突然间在二十一世纪之始受到世界（包括华人地区非琴界及国际）的高度瞩目，这似乎说明了一个现象：“任何一个民族对传统文化悖离到一定程度之后必然又会产生对传统文化的亲近和回归。本世纪七十年代以后，中国传统艺术出现了复兴现象，一大批具有高层次文化艺术修养的专业艺术工作者在对传统艺术进行重新整合时，有意无意间重拾起了文人精神，音乐界亦如此。文人音乐的这个缺口似乎正在重修，而此时，文人音乐，或曰文人音乐精神已成为中国整个音乐创作群纷纷仿效和追求的目标。”（杨恬，2006: 16）就此来看，《琴况》诉求琴乐“淡”、“静”等特质，追求心灵的宁静、幸福感，也恰是符合於当代社会发展，对艺术给予人类精神食粮的期待与满足。

时代的链条不停地往前缓缓地移动，人类文化也随着不停地在变动。

文化的发展不会停歇下来，因此文化是具有活性的，具有可变性的。但一个历经数千载演化下来的伟大艺术思想，必定具有其“原则性”，这原则性应该是亘古不变的，会改变的是其“用”。《溪山琴况》的原则性即是其特质，个人以为当代琴乐的发展可以奠基於《琴况》的特质性、原则性，加以再发挥、再创作，必能将传统文化审美的精髓传续下去，发挥《溪山琴况》对当代艺术的影响，开展古琴艺术的生命价值，拾回民族艺术的自信。

参考书目

一. 古籍

[晋]嵇康·琴赋：（1962. 7）《嵇康集校注·卷二》，北京：人民文学出版社。页 82-109。

[清]杨宗稷：（1931）《琴学丛书》，北京：中国书店。

[明]尹晔：（1982. 3），（1652）《徽言秘旨》刊於查阜西、吴钊主编：《琴曲集成》第十册，北京：中国书店。

[明]严澂：（2005. 3）（1614/万历 42 年），四库全书版，《松弦馆琴谱》，北京：中国书店。

[明]徐上瀛：（1982. 3），（康熙十二年）1673，《大还阁琴谱》刊於查阜西、吴钊主编：《琴曲集成》第十册，北京：中国书店。

[明]徐上瀛：（2007. 1）（康熙十二年）1673《大还阁琴谱》，北京：中国书店。

[明]徐上瀛：（1673）〈万峰阁指法閤笈〉，收录於《大还阁琴谱》，刊於查阜西、吴钊主编：《琴曲集成》第十册（1982. 3），北京：中国书店。

[清]苏璟、戴源、曹尚炯合编：（1744）《春草堂琴谱》，（2010. 1）北京：中国书店。

二. 专书

蔡仲德：（1995. 8）《中国音乐美学史资料注译》，北京：人民音乐出版社。

蔡仲德：（1995. 1）《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社。

陈詠明：（1992. 12）《刘勰的审美理想》，台北：文津出版社。

成功亮：（2009. 10）《秋籟居琴话》，北京：三联书店。

- 戴明扬校注：（1962. 7）《嵇康集校注》，北京：人民文学出版社。
- 樊美筠：（2006. 1）《中国传统美学的当代阐释》，北京：北京大学出版社。
- 高天：（2007. 4）《音乐治疗学基础理论》，北京：世界图书出版公司。
- 高天：（2006. 7）《音乐治疗导论》，北京：军事医学科学出版社。
- 李美燕：（1999. 9）《琴道之思想基础与美学价值之研究》，台北：丽文文化事业公司。
- 李祥霆：（1993. 11）《唐代古琴演奏美学及音乐思想研究》，台北：文化建设委员会。
- 李泽厚：（2001. 11）《华夏美学》，天津：天津社会科学院。
- 李泽厚：（1984. 11）《美的历程》，台北：元山书局。
- 林西莉：（2009. 2）《古琴的故事》，台北：猫头鹰出版社。
- 凌瑞兰：（1996. 11）《中国古代琴人的文化品格》，上海：今虞琴社。
- 刘承华：（2002. 8）《古琴艺术论》，南京：江苏文艺出版社。
- 刘楚华：（2010. 9）《古琴传承与人文生态琴学论集》，香港：天地图书有限公司。
- 苗建华：（2006. 8）《古琴美学思想研究》，上海：上海音乐学院出版社。
- 潘柏士：（2006. 6）《太和鼓鬯》，台北：唐山出版社。
- 施咏：（2008. 4）《中国人音乐审美心理概论》上海：上海音乐学院出版社。
- 谭家哲：（2006. 11）《论语与中国思想研究》，台北：唐山出版社。
- 王耀珠：（2008. 5）《溪山琴况探赜》，上海：上海音乐出版社。
- 王次炤：（2003. 12）《音乐美学新论》，北京：中央音乐学院出版社。

- 吴钊：（1993. 12）《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社。
- 吴钊：（2004. 12）《绝世清音》，江苏：古吴轩出版社。
- 吴钊：（2010. 10）《古乐寻幽》，北京：文化艺术出版社。
- 修海林：（1997. 2）《中国古代音乐教育》，上海：教育出版社。
- 修海林、罗小平：（1999. 4）《音乐美学通论》，上海：上海音乐出版社。
- 修海林、李吉提：（1999. 9）《中国音乐的历史与审美》，北京：中国人民大学出版社。
- 许健：（1982. 8）《琴史初编》，北京：人民音乐出版社。
- 叶明媚：（1991. 1）《古琴音乐艺术》，台北：商务印书馆。
- 易存国：（2003. 11）《中国古琴艺术》，北京：人民音乐出版社。
- 章华英：（2005. 3）《古琴》，杭州：浙江人民出版社。
- 章志荪：（1982. 5）《研易习琴斋琴谱》，台北：学艺出版社。
- 查阜西：（1995. 8）《琴学文粹》，北京：中国美术学院出版社。
- 张世彬：（1974. 11）《中国音乐史论述稿》，香港：友联出版社。
- 宗白华：（1985. 2）《美从何处寻》，台北：成均出版社。
- 宗白华：（2009. 3）《美学与意境》，北京：人民出版社。
- John & Doris Naisbitt, 侯秀琴译：（2009. 10）《中国大趋势》，台北：天下远见出版公司。
- 《中国古代乐论选集》，（1983. 8）北京：人民音乐出版社。
- 《中国美学思想汇编》，（1983. 9）台北：成均出版社。
- 《今虞琴刊 1936-1996》，（2009）上海：上海今虞琴社。

学位论文

刘姝彤：（2012. 6）《溪山琴况之结构重释及解读新径》，硕士，上海：上海音乐学院。

修平：（2006. 5）《溪山琴况研究》，硕士，山东：山东大学。

章华英：（2002. 5）《虞山琴派研究》，硕士，北京：中国艺术研究院。

期刊 / 研讨会论文

柏云鹏：（2003. 6）〈溪山琴况研究综述〉，《音乐研究》第 2 期
北京：音乐研究出版社。页 100-103。

陈雯：（1996）〈台湾的古琴音乐文化 1946—1986 古琴教学与演奏承传调查〉，《北市国乐月刊》123 期，台北：台北市立国乐团。页 3—8。

陈应时：（1992）〈存见明代古琴谱中没有纯律调弦法吗〉，《中国音乐学》第4期，北京：中国艺术研究院音乐研究所。页22—30。

陈应时：（1992）〈三论琴律的历史分期〉，《上海音乐学院学报》第 4 期，上海：上海音乐学院。页 4—9。

常昭合志：（1937 / 2009. 12）〈严天池先生传略〉，《今虞琴刊》原刊，上海：上海社会科学院出版社。页 1—2。

蔡仲德：（1986）〈溪山琴况试探〉，《音乐研究》第 2 期，北京：人民音乐出版社。

曹莉芳：（2010. 4）〈论溪山琴况的“和”与“合”〉，《考试周刊》第 17 期，长春：长春出版社。页 33。

楚小庆：（2010. 4）〈中国古琴艺术的基本范畴及其美学内涵〉，《南京艺术学院学报》，南京：南京艺术学院。页 10—16。

丁承运：（2000. 4）〈世纪古琴艺术的传承与变迁〉，世纪古琴学术研讨会，台北：台北市立国乐团。页 63—67。

- 丁承运：(2010. 12)〈解读严澂〉，2010 古琴、音乐美学与人文精神，跨领域、跨文化国际学术研讨会，香港：香港大学饶宗颐学术馆。页 23—28。
- 杜洪泉：(1996)〈《溪山琴况》今用之价值〉，《中国音乐学》第 3 期，北京：中国艺术研究院音乐研究所。页 11—13。
- 杜洪泉：(2004. 2)〈从《溪山琴况》谈当今器乐教学与演奏〉，《惠州学院学报》24 卷 1 期，惠州：惠州音乐学院。页 95—98。
- 杜洪泉：(2007. 2)〈论《溪山琴况》对中国古琴艺术理论的总结与发展〉，《艺术百家》第 2 期，江苏：江苏艺术文化研究所。页 92—94。
- 杜洪泉：(2007. 7)〈从《溪山琴况》论器乐演奏中弦、指、音、意之关系〉，《音乐创作》，北京：中国音乐家协会。页 101—103。
- 李恨冰：(2009. 4)〈古琴音乐中走手音的手势操控与表现力〉，古琴、音乐美学与人文精神，跨领域、跨文化国际学术研讨会，台中：朝阳科技大学。页 449—463。
- 梁铭越：(2000. 5)〈试论古琴禁情的神经心理功能学与气功养生术〉，世纪古琴研讨会，台北：台北市立国乐团。页 43—59。
- 林晨：(2011. 9)〈空前抑或绝后——1956 年古琴采访〉，《触摸琴史》，北京：艺术文化出版社。页 171—208。
- 刘楚华：(2009. 4)〈海角琴坛六十年——兼述蔡德允古琴艺术〉，古琴、音乐美学与人文精神，跨领域、跨文化国际学术研讨会，台中：朝阳科技大学。页 119-134。
- 刘承华：(2001)〈古琴美学的历时性架构〉，《黄钟，武汉音乐学院学报》第 2 期，武汉：武汉音乐学院。页 30—37。
- 刘承华：(2008)〈溪山琴况结构新论〉，《藏品》卷三，济南：藏品出版。页 60—75。
- 罗筠筠：(2006. 5)〈中国琴学与美学〉，《琴道》期刊第 9、10 期，苏州：吴声琴学研究所。页 14—27。
- 米永盈：(2006. 10)〈古琴进大学溯源〉，《北京国际古琴音乐文化周

- 学术研讨会》，北京：中央音乐学院。页 122—126。
- 彭庆寿：（原刊 1937/2009）〈明代琴宗严天池先生墓碑〉，《今虞琴刊》，上海：上海社会科学院出版社。页 5—6。
- 钱茸：（1999. 4）〈中央音乐学院的中国传统音乐教育及有关思考〉，《民族音乐学研究》第 8 期，中国传统音乐教育研讨会，香港：香港民族音乐学会。页 45—50。
- 孙腊梅：（2010. 2）〈明清琴乐演奏实践美学概况〉，《音乐文化》，北京：文化艺术出版社。页 309—325。
- 王彤：（2007. 4）〈《溪山琴况》的演奏美学思想对钢琴演奏的启示〉，《民族音乐》，昆明：云南省文化馆。页 74—75。
- 王耀珠：（2006. 10）〈抓住历史机遇期，振兴古琴文化事业〉，《北京国际古琴音乐文化周学术研讨会》，北京：中央音乐学院，页 66—71。
- 王耀珠：（2009. 4）〈琴馆时代〉，《古琴、音乐美学与人文精神，跨领域、跨文化国际学术研讨会》，台中：朝阳科技大学。页 39—50。
- 王育雯：（2009. 10）〈音乐中独特的身体实践：古琴传统的审美与身体理想之结合〉，《中央大学人文学报》第 40 期，台北：中央大学，页 119—172。
- 吴钊：（1962）〈徐上瀛与《溪山琴况》〉，《人民音乐》第 2 期，北京：人民音乐出版社。
- 吴钊：（1981. 2）〈一篇出色的古琴音乐美学论著《溪山琴况》〉，《中国音乐学》第 2 期，北京：中国艺术研究院音乐研究所。页 19—20。
- 吴钊：（2006. 5）〈传统与现代-中国古琴艺术面临的挑战〉，《琴道》期刊 9、10 期，苏州：吴声琴学研究所。页 1—5。
- 吴毓清：（1985. 1）〈溪山琴况'论旨之初步研究〉，《音乐研究》第 1 期，北京：人民音乐出版社。页 34—45。
- 修海林：（1989）〈《溪山琴况》的琴乐审美思想〉，《音乐研究》第 1

期，北京：人民音乐出版社。

杨恬：(2006. 10)〈中国文人音乐当代美学思索〉，《中国音乐学院历届毕业生古琴论文集》，北京：中国音乐学院。页 26—34。

許重熙：（原刊 1937/2009）〈天池嚴公墓表〉，《今虞琴刊》，上海：上海社会科学院出版社。页 2—3。

章华英：（2006. 10）〈有关中国古琴音乐保护、传承的几点思考〉，2006 北京国际古琴音乐文化周学术研讨会，北京：中央音乐学院。页 72-81。

张清治：（1989. 5）〈琴境图说〉，《大雅清音》，基隆：基隆市立文化中心。页 20—31。

张清治：（1990. 6）〈穆穆中和古意，泠泠大雅清音〉，《弦上的情操》，基隆：基隆市立文化中心。页 30—35。

张清治：（1993. 3）〈溪山琴况的大雅清音论〉，唐仲六：《琴韵》，成都：成都出版社。页 56—74，

张法：（2007.9）〈溪山琴况美学思想体系之新解〉，《人文杂志》第五期，陕西：社会科学院杂志社。

赵宇：（2008. 1）〈浅论《溪山琴况》对现代钢琴演奏的启示〉，《中国音乐》，北京：中国音乐学院。页 181-184。

周归：（2009. 6）〈《溪山琴况》的演奏美学思想〉，《贵州大学学报》，贵州：贵州大学。页 46—49。

朱晞：（2009. 12）〈古琴音乐的大众化问题及其发展方向〉，《今虞琴刊续》，苏州：今虞琴社。页 60—64。

互联网

李枫：（2011. 3）〈卷怀居随笔〉 第 25 条，<http://www.leefong.idv.tw>。

<http://baike.soso.com/v7681747.htm>